Рена Шейко

Елена Образцова

Записки в пути. Диалоги

Елена Образцова

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эта книга — рассказ о жизни и творчестве всемирно известной певицы, народной артистки СССР, лауреата Ленинской премии Е. В. Образцовой. В течение нескольких лет автору книги Рене Шейко довелось непосредственно наблюдать работу Образцовой, присутствовать на ее репетициях и занятиях со студентами консерватории, посещать ее концерты и спектакли.

В книге подробно описана работа певицы с композитором Г. В. Свиридовым, занятия с концертмейстером В. Н. Чачава, выступления с Московским камерным хором под управлением В. Н. Минина и с Камерным оркестром «Виртуозы Москвы» под управлением В. Т. Спивакова. В авторское повествование органично включены беседы с Образцовой и ее дневниковые записи. Большое место занимает рассказ о творческих встречах с зарубежными музыкантами, знаменитыми оперными артистами.

Книга включает большое количество иллюстраций (фотографии В. А. Генде-Роте и из личного архива Е. В. Образцовой). Это дало возможность создать своеобразный фоторассказ о жизни и деятельности певицы, дополняющий и развивающий основные темы повествования.

- Рена Шейко
  -
  - Декабрь 1976 года
  - Январь 1977 года
  - Февраль 1977 года
  - Март 1977 года
  - Апрель 1977 года
  - Май 1977 года
  - Июль 1977 года
  - Ноябрь 1977 года
  - Январь 1978 года
  - Апрель 1978 года
  - Май 1978 года
  - Июнь 1978 года
  - Октябрь 1981 года
  - Приложение
    -
    - Репертуар Е. В. Образцовой
    - Иллюстрации
- notes
  - 1

- ○ 2
- ○ 3
- ○ 4
- ○ 5
- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15

Рена Шейко
Елена Образцова: Записки в пути. Диалоги

Эта книга — рассказ о жизни и творчестве всемирно известной певицы, народной артистки СССР, лауреата Ленинской премии Е. В. Образцовой. В течение нескольких лет автору книги Рене Шейко довелось непосредственно наблюдать работу Образцовой, присутствовать на ее репетициях и занятиях со студентами консерватории, посещать ее концерты и спектакли.

В книге подробно описана работа певицы с композитором Г. В. Свиридовым над циклами его вокальных произведений, занятия с концертмейстером В. Н. Чачава и подготовка с ним концертных программ, выступления с Московским камерным хором под управлением В. Н. Минина и с Камерным оркестром «Виртуозы Москвы» под управлением В. Т. Спивакова. В авторское повествование органично включены беседы с Образцовой и ее дневниковые записи. Певица рассказывает о своих учителях, педагогах Ленинградской консерватории А. А. Григорьевой и А. Н. Кирееве, о работе со своим первым концертмейстером А. П. Ерохиным, о совместных выступлениях на сцене Большого театра с Т. А. Милашкиной, Е. Е. Нестеренко, В. А. Атлантовым, З. И. Анджапаридзе и другими.

Многие дневниковые записи Образцовой посвящены описанию работы над партиями русской и западной оперной классики — Марфы, Любаши, Графини, Марины Мнишек, Шарлотты, Азучены, Кармен. Большое место занимает рассказ о творческих встречах с зарубежными музыкантами — крупнейшими дирижерами Г. Караяном, К. Аббадо, Ж. Претром, знаменитыми оперными артистами М. Кабалье, Р. Скотто, А. Краусом, П. Доминго и другими. Книга включает большое количество иллюстраций. Известный фотожурналист В. А. Генде-Роте снимал Образцову в течение многих лет. Это дало возможность создать своеобразный фоторассказ о жизни и деятельности певицы, дополняющий и развивающий основные темы повествования. Со страниц книги встает облик беспокойного художника с его радостями, тревогами и надеждами, для которого искусство, театр — сама жизнь, смысл существования.

В эту книгу вошли мои дневниковые записи, сделанные во время гастролей за рубежом в конце 70-х годов, и беседы со мной автора. Многое из того, что

было мною написано и рассказано для этой книги, с сегодняшних позиций я оцениваю по-другому. Но поскольку книга — как бы размышление во времени, я не сочла нужным переделывать что-либо в своем тексте. Я хочу, чтобы читатель видел, как во времени изменялись мои взгляды, вкусы, воззрения, отношение к тому или иному событию, явлению.

Хотелось показать все, что делается за кулисами театра, сцены, что и как делает музыкант дома, как работает, что его беспокоит и волнует, чему отдает свою жизнь.

Я часто думаю, что вот половина жизни прожита, а я еще не успела жить — работа, работа, работа. Вечная неустроенность, вечные переезды, отели, чемоданы, смена климата и времен года, все новые, новые люди — все летит и мелькает передо мной, как в ускоренной киноленте. Иногда хочется все бросить и пожить спокойно.

Но увы… для меня это невозможно. Жизнь предопределена — я раб своего искусства и служу ему верой и правдой с любовью и полнейшей самоотдачей.

Музыка! Любовь моя! Сколько духовности в этом понятии! Как нужно беречь и взращивать любой росток любви, как надо оберегать ее.

И пусть я не успела еще жить — жизнь моя на сцене, жизнь моя в музыке. И пусть не будет этому конца.

Е. Образцова

Декабрь 1976 года

Под Москвой, среди снегов и зимнего одиночества, живет на даче композитор Свиридов. Образцова уезжает к нему с утра и возвращается поздно вечером. Скоро у них концерт в Большом зале Московской консерватории. Мне хочется побывать у Свиридова, посмотреть, как они работают, но у него больна жена, и поехать туда неудобно.

Образцова записывает на магнитофон свои занятия с композитором. Потом дома, разложив на коленях ноты, слушает эти записи. Нотные листы испещрены замечаниями. Свиридов строг. Чувствуется, человек этот не привык деликатничать, когда речь идет о поиске музыкальной истины, о поиске точной интерпретации. Их работа взрывчата, радостна, интимна. Иногда Свиридов сам поет свои песни. Голос его с хрипотцой, с раскатом в пении падает до тишайшей нежности, до шепота. Что не мешает ему в следующую же секунду кричать: «Вы спели не в моем ритме!»

Слыша это, я не без страха думаю, что все-таки одно дело, когда композитор пребывает в нотах, в клавире, и совсем другое, когда он вот так сидит за роялем. И Образцова подтверждает: «Миллион раз: не то, не то, не то…»

Ее лицо отемнено усталостью.

— Когда я готовлю новую программу, не могу думать ни о ком и ни о чем, даже о домашних. Мне бы только знать, что они здоровы. Они ждут, когда я спою и снова стану нормальным человеком. Эта работа стоит мне огромных сил. Однажды я готовила программу на девяти языках — хотела выступить на конкурсе в Канаде. И вдруг со мной стало твориться что-то неладное, я не понимала, что мне говорят: слова слышу, а смысл уловить не могу. Я купила путевку и поехала к морю. Похожее состояние было, когда я вернулась в феврале из Милана. К тому времени я уже пела на многих оперных сценах и с превосходными певцами, но, когда спектакль ставят специально на тебя да еще в таком театре, как «Скала», это совсем другое дело. Дирижировал Жорж Претр, и я очень волновалась. Туда приехала, может быть, как Наташа Ростова на свой первый бал. Не знала, примут ли меня великие итальянские певцы в свой клан. Но и поработала я там! Хотя мне было худо: мигрени и руки болели. В Москву возвратилась больной. Уехала в санаторий и приходила в себя…

Ее слова по-иному освещают тот февральский вечер, когда я впервые пришла к ней после ее возвращения из Милана в ореоле триумфа. Музыкальная Москва уже была наслышана о нем. У

Образцовой собрались тогда друзья — небольшое общество, милые, любящие ее люди. Художник Таир Салахов принес чудесные розы на длинных стеблях и положил перед ней. Она сидела в кресле, в домашнем халате, в тапочках и шерстяных носках ручной вязки. Розы лежали у ее ног. Это было немножко смешно, потому что весь ее вид опрощал высокопарность салаховского жеста.

Н. С. Тихонов вручает Е. В. Образцовой Ленинскую премию. 1976.

В тот вечер говорили в основном гости, она больше молчала, хотя слушала с интересом, с улыбкой. Правда, по временам казалось, что ее лицо как будто туманилось, в глазах появлялось рассеянное выражение, ей будто требовалось усилие, чтобы понять, о чем говорят. Но Образцова настолько владела собой, что о болезни нельзя было догадаться, хотя не было в тот вечер человека, который бы с такой желанной надеждой хотел понять по ней, по ее лицу: *какая* она? Сбудется ли наш союз, работа, книга?

Идею книги я предложила ей по телефону. И даже не ей самой — она была в Милане, — а ее домашним. Они позвонили в Италию — спросить, и оттуда она ответила «да».

Там, в Италии, приверженная своей музыке, снедаемая

счастьем, страхами, волнениями, хмельная от громадного успеха, она, конечно, мало думала о будущей книге, а если и думала о чем, то совсем о другом событии. Именно в Италии узнала она о выдвижении на Ленинскую премию, имя ее стояло вровень с таким претендентом, как Шукшин, которым зачитывалась ночами, благоговея перед бесстрашием правды его прозы. И все же она ответила «да» неведомому автору.

В тот московский первый вечер я считывала с ее лица лишь мне одной различимые знаки. И она тоже взглядывала со своей улыбкой, интуицией что-то угадывала, потому что при прощании, протянув руку, сказала: «Я рада». Узнав ее ближе, я поняла, что она видит людей крупно и лучшее в них; ее душа прощает помехи несовершенств, дознаваясь до золотника сути.

Работа дома.

Позже, когда мы начали работать, Образцова предложила перейти на «ты», сказав, что чувствует ко мне доверие, симпатию. Это «ты» страшно обязывало! Ее самобытная простота не на простаков рассчитана. Ее доверчивость адресуется к деликатности, такту, внутренней грации. Вот почему так скоро она перешла на «ты» со своим новым концертмейстером Важа Чачава.

Тот, кто слишком напористо с ней братался, мог получить вежливую улыбку, прощальный привет и вечное забвение.

Уроки особой этики Образцовой…

Но в тот первый вечер, собственно, одним этим «Я рада» осуществилось наше сближение. До того мы не были даже знакомы. Я видела ее лишь дважды: в «Кармен» и в длинном, темноватом проходе под сценой Большого театра. Мы шли, разговаривая с одной актрисой, как вдруг откуда-то наискось к нам скакнула (не подошла, не подбежала, не возникла, а именно

скакнула) молодая особа решительного вида, с лицом бледным, без красок, волосы стянуты черной аптекарской резинкой в «конский хвост». И с места в карьер, не извинившись за обрыв разговора, она подступила к актрисе, вся сотрясаемая разрядами возбуждения, возмущения, почти лихорадки.

Не вслушиваясь в то, что она говорила, я тихонько побарывала в себе раздражение ее бесцеремонностью, нелюбопытно и безотчетно гадая, кто бы это мог быть. В непонятной, взаимоисключающей постепенности в голове моей являлись варианты. Профсоюзная деятельница? Инженерно-технический персонал (ведь есть же в театре люди, ведающие могучей сценической машинерией)? Учительница?.. Последнее казалось невероятным, хотя и тут могла быть своя логика. У артистов есть дети; они, может быть, балуются в школе или получают двойки, и вот в театр пришла их учительница. Сходство с учительницей подкрепляла школьная тетрадка, которую энергичная молодая особа держала свернутой в трубочку. И мало того, что держала: она этой трубочкой постукивала по рукаву коричневого пальто, как бы акцентируя самые значительные моменты своей горячей речи. «Мы делаем искусство, а не шпунтики какие-то!» — вдруг чисто и звонко сказала эта учительница с неистовой убежденностью. От этой фразы мой слух сразу прорезался, очнулся. Я стала ее слушать. И, вслушавшись, медленно узнавать… Боже ты мой, ведь это Образцова! Неожиданная, немыслимая Кармен! Тогда, на спектакле, она сделала с залом, с публикой что-то такое, что лишь поздним разумом осознается как великий эмоциональный миг, каких в жизни набираются единицы…

Работа дома.

Вопреки Мериме и даже самому Бизе и сонму позднейших толкователей она одарила свою Кармен Эсмеральдовой чистотой. Ее детски-шаловливой позе, когда она сидела на камне фонтана в белом платье в синий горох, пристукивая босыми ножками, недоставало тоже белой ручной козочки. И полюбить такая Кармен могла чистого, мальчишески неопытного Хозе. И даже плакать она могла — Кармен и слезы! — когда солдат, служака, механический человек узил, сводил на нет самозабвенного возлюбленного. Да, та Кармен в чем угодно могла убедить восхищенно доверившуюся ей публику.

Явив ее из самой себя, не от предтеч, из самобытной дерзости своей, из своего первовзгляда на великий прообраз, эта артистка так повела тогда спектакль, что, как знать, может быть, Хозе вовсе бы и не убил эту Карменситу! (Логика двух первых актов неуклонно к этому чуду вела.) Хозе доказал бы ей, легкомысленной женщине, что никто в мире не будет любить ее, как он, переупрямил бы ее породу, ее упрямство, не нелюбовь — ведь та Кармен его любила! — и увел за собой в красном платье с оборками — наряде, надетом для дикого, отважного и фатоватого тореадора. Этого чуда я ждала со страхом восторга до последней секунды, до рокового ножа и предсмертного вскрика, и тот нож и удар восприняла с величайшим разочарованием в Хозе, в его

банальной ревности, застившей все.

Вот о чем думала я, глядя в коридоре на эту Карменситу, на эту Эсмеральду, принявшую облик деловой, современной женщины, которая, встряхивая своим «конским хвостом», поносила какие-то театральные несообразности, не брезгуя весьма энергическими выражениями. И потом в продолжение всего дня мне слышался раскат ее молодого азарта, звонкости, с какой она произнесла: «Мы делаем искусство, а не шпунтики какие-то!»

Эта женщина запала в память, жила, пребывала там до срока, чтобы однажды подтолкнуть к телефону, загадать, замыслить общую работу.

И вот теперь я хожу за ней и пишу в синюю толстую тетрадь с похвальным прилежанием.

Только вот на дачу к Свиридову поехать не могу. Образцова ездит туда весь декабрь. Истекают, истаивают мгновения их работы там, в дачных снегах, никем не видимые, не запечатленные…

Зато она дала мне папку со своими записками и дневниками. Пишет она где попало и на чем попало. Где застигла радость, тоска, страх, одиночество — в гостинице, в самолете, в ресторане. Пишет в толстых тетрадках, на бумажных салфетках или на фирменной бумаге, которую находит в номерах отелей. Если что-то особенно трогает ее или поражает, она даже делает маленькие рисунки. Так, изобразила белого пуделька, смешного и грациозного. Он гулял где-то на миланской улице, когда она вышла вечером побродить в одиночестве.

О своей работе над «Вертером» в «Ла Скала» Образцова писала день за днем.

22 января [1976 г.]. Встала в девять часов. Солнце! Прошлась по городу. Потом с четырех до семи и с девяти до одиннадцати — репетиции в театре. Встретилась с Альфредо Краусом, моим Вертером. Очень рада его видеть. После одиннадцати слушала оркестровую репетицию «Аиды». Кабалье, Бергонци, Бамбри, Каппуччилли. Сцена на площади — грандиозно!

23 января. Очень болят руки. Сделала компресс, читала, занималась «Вертером». После пошла в театр, репетиции, репетиции… В половине девятого вечера снова слушала оркестровую «Аиды» — «Судилище» и финал. Кабалье была хороша! Хорош и Бергонци.

24 января. Сегодня Бамбри устроила скандал, сказала, что она не тромбон и не может столько репетировать, пела шепотом. Я занималась все утро, сцены с Альфредо… В шесть вечера ко мне

в отель пришла подруга Ренаты Тебальди — профессор медицины Тильда Тенкони. Я познакомилась с ней в Москве, когда она приезжала вместе с Тебальди. Синьора Тенкони и ее брат Джанино, доктор радиолог, большие поклонники оперы, живут театром и чуть ли не каждый день бывают в Scala. Мы пообедали с Тильдой Тенкони, а потом пошли в Scala на «Так поступают все женщины». За пультом Карл Бём! 82 года! Моцарт, это был Моцарт, хотя певцы неинтересные. Постановка — модерн, декораций почти нет, висят какие-то простыни. Особого успеха не было. Только Бём!

25 января. С десяти до часа — «Вертер», снова сцены с Альфредо Краусом. Он родился, чтобы петь Вертера. Правда, я не слышала его в других ролях, но думаю, они не так выгодны для него. А Вертера он не только поет, он — сам Вертер, такой же поэтичный, восторженный, мятущийся. И эти громадные глаза. И эта беспомощность… Он похож на воробья, которого хочется сунуть за пазуху и отогреть. Будет ли он также хорош в «Травиате», где нужно чистое бельканто, не знаю, но Вертер он прекрасный. Я получаю наслаждение оттого, что у меня такой партнер.

После репетиции синьора Тенкони увезла меня к себе домой. Она показывала фотографии старых певцов, рассказывала разные театральные истории. Из современных меццо признает Фьоренцу Коссотто.

Я жду своей очереди! Ведь этого «Вертера» в Scala возобновляют после двадцатилетнего перерыва. Тогда Шарлотту пела моя любимая Джульетта Симионато, а Вертера — Джузеппе ди Стефано. Теперь — Краус и я. Тенкони интересно рассказывает о Френи, Скотто, Каппуччилли, хвалит Паваротти, Пласидо Доминго.

Вечером снова была в Scala — прогон «Аиды». Огромное впечатление от постановки, особенно от сцены на площади. Это грандиозно, когда во весь дух вылетает кавалерия из центра в левую кулису. Бамбри пела лучше, но в «Судилище» ей не хватает мощи. И не знаю все-таки певца, равного Бергонци — по яркости каждой фразы, по чувству стиля исполнения музыки Верди. А ведь Карло пятьдесят три года! Кабалье пела в этот вечер драматическим сопрано, сильно и страстно. И я вспомнила другую ее интерпретацию Аиды в Барселоне — нежную, пленительную… Певица она, конечно, первоклассная. Голос — чудо.

26 января. С четырех до шести репетировала сцены с Альфредо. Потом спала. Это усталость, спать хочу все время. А к восьми пошла в театр на спевку с Претром. Он сказал, что давно

ждал встречи со мной, помнит меня еще по Парижу, по 69-му году, слышал меня там в «Борисе Годунове». Завтра снова иду к нему в одиннадцать утра. Начинаю серьезно работать. Я так счастлива, мы понимаем друг друга с одного взгляда. После спевки пошла в Scala на концерт англичанки Маргарет Прайс, знаменитой исполнительницы Моцарта. Принимали ее хорошо.

27 января. Урок с Претром. Трудно, останавливает на каждой фразе. После урока — мигрень жуткая, приняла лекарство и поставила горчичники… В семь вечера снова занятия с Претром… Сейчас как пьяная иду на урок. Устала от боли, от напряжения. Устала!.. Репетиция прошла очень интересно, все ноты исписала его пожеланиями и замечаниями. Счастлива! Он, по-моему, тоже доволен. Предложил делать с ним Далилу — в Париже и Лондоне. Самсон — Пласидо Доминго. Сказал, что хочет ставить со мной «Кармен». И все кричит: «Bellissimo!»

28 января. Снова все утро занималась с Претром. Чувствую его очень и счастлива, как дитя, от того, что работаю с ним. А вечером ходила на «Аиду». Скандал! Бергонци освистали после первого акта. Но зато в конце спектакля ему кричали: «Браво, Карло!» Обращение по имени — свидетельство особого расположения публики к певцу. Так кричали в свое время Марии Каллас: «Браво, Мария!» Бамбри после «Судилища» покричали, потом кто-то с балкона крикнул: «Баста!» Она была рассержена и вышла всего два раза. Освистали директора Scala Паоло Грасси. Да, это было как на футболе! Нам такого не снилось. Господи, не приведи попасть в такой переплет! Кричат друг на друга, кричат из лож, а когда дирижер Томас Шипперс напрочь заглушил Бамбри в «Судилище», кто-то заорал: «Браво, маэстро!» Самый большой успех у Кабалье. Но в общем впечатление от реакции зала грустное, тяжелое. Верди бы, наверное, плакал…

30 января. Сегодня снег, зима, но ночью все растаяло. Очень болят руки, не знаю, что это такое. Иду в театр на спевку. Когда я пою — я живу! Все на свете забываю, и ничто в жизни не может сравниться с этими минутами счастья.

31 января. В десять утра — первая оркестровая репетиция «Вертера». Распелась, но чувствую себя худо. Руки болят беспрестанно, но я, кажется, начинаю привыкать к этой боли. Пела хорошо, оркестр меня приветствовал, после репетиции музыканты кричали «brava». Но петь с маэстро Претром очень сложно. Я смотрю на него во все глаза и чувствую его всей кожей. Он играет музыку, а не ритм. Это прекрасно, это то, о чем я думала в последнее время. Нельзя все втиснуть в рамки такта, ритма, формы. И он на это решился, умница! Я иду за ним. Свобода! Можно и нужно так, я была права и убедилась в этом

сегодня. Еще раз — да здравствует свобода!

«Вертер». Репетиция в «Ла Скала».
Шарлотта — Е. Образцова, Вертер — А. Краус.

1 февраля. Только что кончилась сценическая репетиция с Претром. Работать с ним безумно интересно, но петь очень сложно. Он живет в музыке, отдаваясь сиюминутному состоянию, чувству. Импровизирует на ходу и сам не знает, что будет делать через несколько тактов, так я думаю. Многие ругают его за это, но я полюбила Претра, потому что я тоже люблю сиюминутную эмоцию. Я пытаюсь угадать, что он хочет, но это почти невозможно. На репетициях он просит одно — а я всегда внимательно отношусь к просьбе дирижеров, — потом дома долго работаю и на следующий день прихожу с абсолютно выученным заданием. Но он продолжает на меня кричать: «Елена, что ты делаешь! Это все не то!» Я как-то сказала ему: «Вчера ты меня просил именно об этом». Он: «Это была моя ошибка!» И эти «ошибки» повторяются каждый день… Я учусь подчиняться ему, но это сложно, очень сложно. Он слушает, смотрит партитуру вместе со мной, а после делает, как его осенит. То побежит вперед, то, наоборот, замедлит темп, и надо ловить эти перемены и угадывать их. И если я не чувствую, не понимаю его, на лице у него такая досада, как у ребенка. Но уступить мне он не хочет ни в чем: видимо, не привык. Я ухожу с репетиции мертвая от усталости.

Вечером снова пошла в театр на «Аиду». Встретила на спектакле Претра. Он спросил, почему я днем и вечером хожу в театр. Я ответила, что люблю музыку. Сегодня Бамбри пела лучше. И прекрасно — Бергонци!

Домой возвратилась уставшая смертельно. Хотела пройтись перед сном, вышла на площадь Джотто, там идет митинг; визжат полицейские сирены. Вернулась в отель. Позанимаюсь четвертым актом «Вертера».

4 февраля. Мой дорогой Краус заболел и не пришел на репетицию, я пела одна с десяти до часу дня! Жорж Претр ставит «Вертера» как веристскую, а не лирическую оперу. И я выдаю эмоций на двести процентов и потом — как выжатый лимон. Сегодня плакала весь третий и четвертый акты. Пела хорошо, слезы не мешают петь. Претр очень доволен.

6 февраля. Сегодня оркестровая предгенеральная репетиция. Все как на спектакле. Альфредо Краус сильно кашляет, но пел очень хорошо. После мы все сидели у Претра, и он нам давал последние указания. Вечером пошла в Piccolo teatro смотреть «Кампьелло» в постановке Джорджо Стрелера. Замечательная пьеса К. Гольдони о народной жизни в селе. Пьеса шла на особом диалекте этой местности, и очень много грустных и смешных моментов, которые заставляли публику плакать и смеяться вместе с актерами. Замечательная работа актеров и режиссера. В нашей стране Джорджо Стрелер известен по гастролям Piccolo teatro в 1960 году и по гастролям Scala в 1974 году, когда в его постановке шла опера Верди «Симон Бокканегра». В 75-м году Стрелер поставил в Scala «Макбет» с Ширли Веррет в главной роли. Рассказывают, что она плакала каждый день, потому что уставала от репетиций с утра до ночи. Зато потом она имела огромный успех. «Макбет» стал эпохой в Scala.

«Вертер». «Ла Скала», 1976.

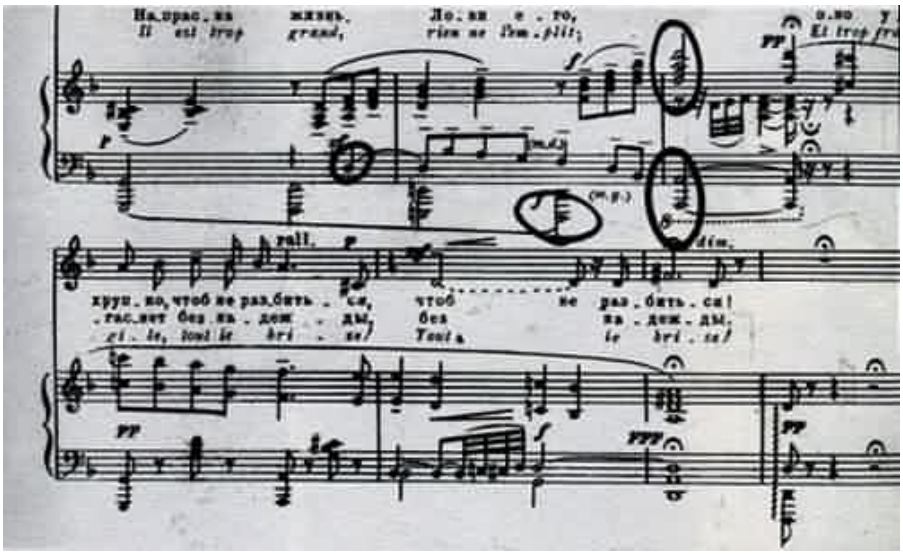
10 февраля. Спала весь день, спала как сурок, готовила эмоции и силы. Ну, вот и свершилось! Пожалуй, я еще и сейчас как во сне. Не осознала, что произошло. Только после первого акта выходила семь раз. А потом, я думала, рухнет Scala! Кричали, как на стадионе. В три часа ночи я получила письмо от Грасси, что он счастлив. После со мной долго разговаривал маэстро Франческо Сичилиани. Это большой музыкант, знающий, кажется, всех и вся. Он составляет индивидуальные планы для певцов) подсказывает дирекции, кого из артистов-интерпретаторов лучше пригласить на ту или иную постановку. Он говорил со мной о будущем сезоне. Предлагал «Кармен», «Адриенну Лекуврер», «Орфея», «Норму», «Сельскую честь», «Африканку», концерт в Scala, концерты в Неаполе, Риме, Флоренции, Турине. Сказал, что хочет представить меня всей Италии. Я потрясена! Но со страхом жду критику. Что бы ни написали, это был триумф! Я счастлива!

Шарлотта. «Вертер».
«Ла Скала», 1976.

Шарлотта. «Вертер».
«Метрополитен-опера», 1978.

11 февраля. Весь день была в ужасной тоске. Столько отдала души, сил. Никого не могу видеть, хочу только тишины и одиночества.

12 февраля. В прессе очень большой успех. Звонил импресарио из Буэнос-Айреса, из театра «Колон», предлагает летом петь «Кармен». Но Грасси снова прислал письмо, в котором просит не брать никаких ангажементов, пока он не даст мне

расписание будущих выступлений в Scala. В 77-м году — юбилейный двухсотый сезон театра, который называют сезоном Верди. И мне уже предложили петь «Дон Карлос», «Бал-маскарад», «Аиду», «Трубадур». Все ищут меццо с диапазоном, так что думаю, может быть, настало мое время? Я всех слушаю, а сама готовлюсь к очередному спектаклю. Нервничаю. Но пела в этот вечер хорошо, спокойно, свободно. Когда выходила кланяться, дала руку Претру, и он сказал: «Идем, моя Далила!» Значит, хочет всерьез работать вместе. И я очень хочу.

На прас. на жизнь. Ло. ви е. то,
rall.
хруп. ко, чтоб не раз.бить. ся, чтоб не раз.бить. ся!
.гас.нет без на. деж. ды, без на. деж. ды,
ci. le, tout le bri. se! Tout le bri. se!

Фрагмент из рабочего экземпляра клавира оперы «Вертер».

14 февраля. Сейчас шесть часов, собираюсь на спектакль. Сутра болела голова и, как всегда после мигрени, тяжесть и жуткая слабость. Бледная, как труп, устала, а впереди еще — охо-хо!..

Все хорошо. Претр мною доволен.

15 февраля. Была в театре днем, так как маэстро Сичилиани пригласил к себе. Сидел за роялем, играл клавиры — «Африканку», «Девушку с Запада» и другое. Вдруг он сказал: «Елена, ты должна спеть у нас Тоску». Я: «Как — Тоску?» Он: «Тоску с Пласидо Доминго. Не много. Три раза. И Scala рухнет!» Я снова была растеряна. Почему он меня тянет на сопрановые партии: «Тоска» и «Девушка с Запада»? Он: «Ну, ты подумай, подумай! Это тебе маэстро Сичилиани говорит, а он еще ни разу не ошибался…»

16 февраля. Сегодня была с Тильдой на концерте Элизабет Шварцкопф. Ей шестьдесят один год, но это, конечно, чудо, сотворенное природой! Она пела Шуберта, Вольфа, Малера,

Рахманинова. Это единственная певица, которая заставила меня плакать — так она спела романс «К детям». Мне этот романс всегда казался неинтересным, нарочитым, поучительным, а я не люблю, когда музыка поучает. Шварцкопф изумила меня: сколько она открыла в нем глубины, тонкости, трагизма, одиночества, когда дети уходят и дом пустеет!.. Она меня, как девочку, в угол поставила, наказала за то, что я не почувствовала этот романс, не хотела его петь. После концерта я шла, боясь, что Тильда увидит мои слезы. И она увидела, удивилась. Когда же я поделилась с ней своими тайными мыслями, она сказала: «О, Елена, ты не переживай; когда тебе будет столько же лет, сколько Шварцкопф, ты тоже будешь больше уметь и чувствовать». Мы пошли с ней ужинать в кафе «Scala», и там я увидела Элизабет. Тильда нас познакомила. Я призналась, что плакала на ее концерте. «Я на вас так подействовала?» — спросила Шварцкопф. «Да, я страдала, что не чувствую Рахманинова, как вы». Элизабет сказала, что придет, завтра на мой спектакль.

— (слева) ***Е. Образцова и Ж. Претр. 1976.***
— (справа) ***Е. Образцова и директор «Ла Скала» П. Грасси.***

21 февраля. Гуляла по Милану, смотрела «Пьету» Микеланджело, потом «Тайную вечерю» Леонардо. Как я счастлива, что вижу эту красоту!..

Вечером Краус пел последний спектакль, потом будет другой тенор. Это был особый спектакль — прощание с Вертером и Краусом. И особенно большой успех. Вечером ко мне в отель пришел Паоло Грасси, сказал, что теперь я часто буду петь в Scala.

24 февраля. Иду на спектакль. Сегодня в зале будут Тебальди, Френи, Гяуров, Каппуччилли, Стрелер, Аббадо. Боюсь!..

Пела хорошо. Претр счастлив и целовал меня. Я все еще не

верю во все, что со мною произошло здесь, в Италии. Я так была счастлива в моей музыке! Дирекция Scala дала мне предложений очень много — до 78-го года и дальше. Счастлива, устала и хочу, хочу домой!

После спектакля «Вертер». Марсель, 1974.

* * *

До «Ла Скала» Образцова уже пела Шарлотту в Марсельской опере. Это было в семьдесят четвертом году. Она выучила «Вертера» на французском языке по контракту с этим театром. Французские музыкальные критики осыпали ее Шарлотту небывалыми похвалами. Ее называли «королевой вокала», которая «превосходит самых знаменитых оперных див XX века». Критик «Пари-матч» писал: «Елена Образцова — самый крупный лирический талант мировой оперной сцены».

Среди ее бумаг отыскались два письма, относящиеся к марсельскому «Вертеру». Одно Образцова написала на бланке парижского литературного и артистического агентства, находящегося на рю Руаяль, 23. Другое — на оранжевой салфетке. На полях первого письма значилось — «до». На втором — «после».

> «Шарлотта, моя любимая несчастная Шарлотта! — писала она в первом письме. — Да-да, я люблю тебя за твою чистоту, за твою душу и за любовь твою! Сколько горя принесла она тебе, и как это страшно — знать, что любишь, что любима и что все безнадежно. Как страшно тебе жить среди людей, таких тупых, самодовольных,

больше всего боящихся сделать то, что не принято. Как я жалею таких людей и как ненавижу! Я думаю: что было с тобой, моя дорогая Лотта, после смерти Вертера, в той страшной комнате, где он застрелился? Сколько сил стоила тебе после этого жизнь! И жила ли ты потом? Да, ты жила, ради детей своих, хотя и умерла вместе с ним в той комнате. Лотта, через столько лет я возвращаю тебе жизнь, я повторю сегодня твою судьбу и жду, жду встречи с Вертером, как ты ждала! Я знаю, как страшно мне будет все пережить — и тот выстрел и ту комнату. Я буду плакать твоими слезами, болеть твоей любовью, мучиться твоей таимой от всех мукой. Но я все сделаю ради вашей любви, разлуки, которая не разлучает, а оборачивается неразрывностью…».

Под письмом стояло: «Марсель. 26 октября 74 г.».
Во втором письме:

«До свиданья, Марсель, до свиданья, Шарлотта! Мы уже летим над городом. Солнце. Я счастлива и очень грустна. Вчера я прожила твою жизнь, моя Шарлотта. Вертер умер у меня на руках; я баюкала его как ребенка, не веря, что его больше нет. И это длилось долго, пока занавес не опустился и я не пришла в себя. Я расстаюсь с тобой, Лотта. Теперь новые заботы. Как всегда, много учу, голова устает, и тело потом болит. Хочу петь „Шехерезаду“ Равеля, „Летние ночи“ Берлиоза, может быть, его же „Зайду“. Но внутри все пусто, все сгорело, все отдано и еще не обретено…»

Грампластинка оперы «Вертер». «Мелодия».

— Возможно, это смешно читать, но я написала правду, — объяснила Образцова при встрече. — Я не могу рассуждать о музыке. «Музыкальная драматургия», «сочинение образа», «творческая лаборатория»… Для меня в этом есть что-то кощунственное. Я — чувствую музыку…

— Ну а все-таки, почему ты писала письма к Шарлотте? — спросила я.

— Видишь ли, я только тем, кто меня не знает, кажусь такой боевой женщиной. На самом деле это совсем не так. И первый мне сказал об этом еще в консерватории профессор Алексей Николаевич Киреев, у которого я занималась в оперном классе. «Ты не думай, что ты драматическая певица, ничего подобного! Твой природный дар — лирический». Я хорошо это запомнила. Но в начале карьеры многих певцов тянет петь именно драматический репертуар, так как за сильными эмоциями можно скрыть неумение, отсутствие настоящего belcanto, настоящего владения голосом. Петь лирику гораздо сложнее. И я, естественно, не составляла исключения среди вокалистов. Я пою Амнерис, Кармен, Любашу…

Люблю этих героинь, люблю эти партии, но к Шарлотте у меня совсем особенное отношение. В мировой музыкальной литературе написано не так уж много лирических партий для меццо-сопрано. И Шарлотта — одна из них. Я учила музыку Массне и параллельно перечитывала «Страдания молодого Вертера» Гете. И находила абсолютное совпадение литературы с музыкой — и по мысли и по настроению.

Музыка «Вертера» особенно дорога мне своим романтизмом, своим бездонным лиризмом. Поэтому, когда Марсельская опера пригласила меня спеть Шарлотту, я очень обрадовалась. В Марселе были хороший дирижер Рейнальд Джованнинетти и хороший певец Ален Ванзо, исполнитель Вертера. Но это все-таки была обычная постановка. Музыкальных открытий там не было, хотя я плакала и страдала — так мне жаль было моего любимого Вертера. Но перед последним спектаклем я вдруг стала бояться, что иссякла эмоционально. Понимаешь, меня в моих страстях никто особенно не поддерживал, не электризовал. И я испугалась, что не смогу передать всего, что чувствую, что заложено в музыке. Мне нужен был заряд. Я шла по марсельским улицам, думала о Шарлотте и мысленно сочиняла ей признание в любви. И так забылась, что попала под автобус. Собралась толпа, платье на мне было разорвано, хорошо хоть, что автобус меня не переехал…

— Когда же ты написала письмо?

— Сразу после этого случая. Пришла в отель и написала. А вечером пела спектакль.

— А с Альфредо Краусом ты впервые встретилась в «Ла Скала»?

— Нет. Я познакомилась с ним раньше, в семьдесят пятом году. Я тогда спела «Кармен» в Мадриде с Пласидо Доминго. Я тебе потом об этом расскажу. Это была одна из самых необыкновенных моих Кармен. И вдруг мне позвонили и пригласили в Валенсию спеть в «Вертере» Шарлотту. Там заболела исполнительница этой роли, и срывался спектакль. А так как мою любимую Шарлотту я готова петь всегда, я туда поехала. Город оказался пыльным, грязным, а театр совсем маленьким. И там был такой оркестр, что я чуть с ума не сошла, когда услышала его. Ужасный! Но на афише стояли имена Кабалье, Доминго, Каррераса и других больших певцов. «Почему они там выступают?» — подумала я. Директор театра не жалел затрат, поэтому к нему приезжали певцы такого класса. На репетиции «Вертера» я впервые увидела и услышала Альфредо Крауса. Когда он запел, я подумала: какой божественный голос! Откуда этот певец? А оказалось, что Краус — знаменитый испанский тенор. Просто я о нем прежде никогда не слышала,

увы! Я сказала ему: «Альфредо, ну как можно петь с таким оркестром?» «А ты не слушай, — ответил он. — Пой и не слушай». Так я и сделала. И вот тогда-то партнерство с Краусом очень изменило мою Шарлотту. Она стала еще нежнее, изысканнее, еще более хрупкой, еще более открытой в своем чувстве. Он был такой трогательный, беспомощный и очень чистый. Эта необыкновенная чистота Крауса рождала в моей Шарлотте сильную страсть, но не чувственную, а — как бы тебе сказать? — духа там было больше, чем плоти. Это была страсть нежная, романтическая и в своем порыве оставляющая далеко внизу все обыденное… Поэтому в четвертом акте я умирала от боли, казнила себя за то, что довела его до самоубийства. То, что в Марсельской опере я делала как бы по наитию, здесь, с Краусом, выходило естественно и органично. Он спровоцировал меня на веризм, на такие взрывы чувств, какие в лирической музыке Массне лишь угадывались. Ведь на мировой оперной сцене были великолепные исполнительницы Шарлотты, которые делали ее ангелом и пели небесными голосами. А когда мы встретились в «Ла Скала» с Жоржем Претром, то в его интерпретации «Вертер» стал по-настоящему яркой веристской оперой. И зарубежные рецензенты стали писать, что Образцова — певица веристского направления, два последних акта она плачет настоящими слезами. Должна тебе признаться, что эту критику читаю со странным чувством. Я ничего не делаю специально, я не «леплю» никаких образов, я просто выхожу на сцену и начинаю жить настоящей жизнью. Я забываю, что я — это я. А я — это Графиня. Или Марфа. Или Любаша. Или Амнерис. Или Далила. Или Шарлотта. И я люблю театр за то, что он продлевает меня, мое бытие, даря мне чужие жизни. Я прожила много жизней…

— Ты очень интересно писала о Претре в своем дневнике.

— Претра я буду помнить всегда. И даже когда я пою Шарлотту в концерте, я ни на секунду не забываю Претра. Никогда, никогда! То, что он сделал в «Вертере» в «Ла Скала», больше никто не может сделать. С ним сложно было работать. Когда мы репетировали, он сидел у рояля возле концертмейстера и говорил, что петь нужно так-то и так. Потом он шел в оркестр и делал абсолютно новую музыку. На спектакле это была уже третья музыка, а на следующем спектакле — четвертая. Каждый раз он бывал неожиданный. И уследить за ним было почти невозможно. По-моему, мы «совпали» всего на одном спектакле. Вообще рассказать о том, как чувствуешь дирижера, очень непросто. Есть такие маэстро, четкие, крепкие, добротные, для которых певцы, как солдаты. Они им дают вступления, как команду. Я не люблю таких дирижеров. Им от меня ничего не нужно. И мне им нечего отдать. А Претр делает со мной что-то на

грани гипноза. У меня бывали минуты, когда я не могла отвести от него глаз, когда я забывала, что я на сцене и мне нужно обнять моего Крауса.

Это были мгновения чистой музыки, полного растворения в ней, которые я пережила, пожалуй, с одним Претром! В продолжение всего спектакля что-то шло от него ко мне и от меня к нему — какие-то токи, флюиды, какие-то повисающие на лету нити таинственного общения. Мне передавалась его магия. Не только я делала что-то на сцене, но что-то делалось и во мне и в моей музыке… Это необъяснимо, но именно в такие мгновения, на мой взгляд, происходят открытия в искусстве. И еще Претр — лирик! Один из самых больших дирижеров-лириков, с которыми мне приходилось встречаться.

Фотография Претра стоит у нее под стеклом в книжном шкафу. Энергичное, сухощавое, остро-нервное лицо.

— Но какая, однако, публика в «Ла Скала»! — после молчания замечаю я.

— О! Ты и представить не можешь, как она сложна, привередлива, безжалостна, когда ей что-то не нравится. Эта публика воспитана на великих традициях. Она и освищет, невзирая на лица, но и вознесет на Олимп! — И с внезапным огнем убежденности: — С такой публикой невозможно быть рантье!

За день до концерта со Свиридовым Образцова почувствовала, что простудилась: «Глотка болит — смерть. Если снова поеду заниматься на дачу, устану и не смогу петь». И Георгий Васильевич сам приехал к ней домой. Он расхаживал по пустоватой комнате, где рояль, да диван, да полки с книгами; поглядывал на фотографии и не спешил музицировать.

Плотная, крепкая, глыбастого литья фигура; натруженные спина и шея; седина, очки.

Вместе со Свиридовым пришел молодой человек, тихий и скромный. Гобоист Толя.- (Программка концерта уточнила — народный артист Чувашской АССР Анатолий Любимов.) Не помню, сказал ли он «здравствуйте!». Возможно, и нет — от смущения. Во всяком случае, в дальнейшем он не произнес ни слова, что не мешало Георгию Васильевичу к нему обращаться и приглашать в собеседники.

В тот день в гостях у Образцовой сидел американец Боб Вайс, ее знакомый по гастролям в Нью-Йорке. Он приехал в Москву с туристской группой специально, чтобы попасть на концерт Свиридова. Но группу увозили в Киев, и Елена утешала Боба, они вели быстрый, как огонь, французский диалог. Попутно она

объясняла Свиридову смысл его огорчений. Георгий Васильевич сказал Бобу: «Вы не расстраивайтесь!» Образцовой: «Скажите, что я подарю ему свои пластинки». Она перевела. Боб, сидевший в углу дивана, заулыбался польщенно. «Он что, музыкант?» — спросил Свиридов. «Нет, скорее, организатор музыкального дела», — ответила она. «И это хорошо», — одобрил Свиридов. Вдруг он увидел в рамочке на стене письмо и, вглядевшись в подпись под ним, спросил с улыбкой: «Это что же, письмо от Верди?» Елена кротко объяснила: «Подлинное. Мне его подарили в Нью-Йорке». «Да! — воскликнул Свиридов с крутым разворотом туловища в сторону гобоиста Толи. — Хорошо Елена Васильевна петь стала!»

Грампластинка «Г. Свиридов. Песни и романсы». «Мелодия».

Этот порыв вызвало не одно лишь драгоценное письмо Верди, но, скорее, вся их предшествующая работа с Образцовой там, на даче, мучительно счастливившая обоих, уже почти сбывшаяся, которой он, Свиридов, знал истинную цену. Толя никак не отозвался на это. Лишь когда настал его черед поднести к губам свою дудочку, свой гобой, отвел душу, залил, затопил все чистым

свирельным пением, искупив былую нечистость.

Образцова сказала, что боится петь первые четыре романса — те, что на стихи Пушкина.

— Ну-ну! — успокоил Свиридов. — Никого не надо бояться!

Он сел за рояль, она — рядом, в кресло, обласкав Свиридова улыбкой: «Мой дорогой мучитель!»

— Елена Васильевна! — воскликнул Свиридов. — Новая музыка требует вживания, ее так быстро спеть нельзя! Да и старая — тоже! Знаменитому Клемпереру было семьдесят пять лет, и он писал из Лондона одной моей знакомой в Москву: «Сегодня в седьмой раз я репетировал Пятую симфонию Бетховена». Семь репетиций, Елена Васильевна, в симфонии, где он знает каждую запятую! И с оркестром, который может сыграть, положив ноты вверх ногами! Семь репетиций — вот это артист! Он идет в глубину! И в моей музыке мы стараемся извлечь ту глубину, какая в ней есть. Всем, кто исполнял мои сочинения, я благодарен! Всем-всем! Но есть артисты, которым я особенно благодарен. Вы, по своей человеческой природе, подходите к моей музыке. У меня есть вещи, которые лучше вас, пожалуй, никто и не споет. Не в смысле нот, сольфеджио… Ведь в поэзии Есенина жертвенник горит! И в вас эта глубина есть, вы все чувствуете нутром и никогда не сходите с этого!

В студии звукозаписи с Г. В. Свиридовым.

Для концерта Свиридов отобрал песни и романсы разных лет. И свою юношескую музыку — четыре романса на стихи Пушкина: «Роняет лес багряный свой убор», «Зимняя дорога», «Предчувствие», «Подъезжая под Ижоры». Песни на стихи

Есенина, объединенные в цикл «У меня отец — крестьянин» («Березка», «В сердце светит Русь», «Песня под тальянку»), написанные в шестидесятые годы. И то, что создал позднее, — философские, лирические откровения на стихи Исаакяна, Тютчева, Блока…

Арнольд Сохор, исследователь творчества Свиридова, писал, что композитор в середине пятидесятых годов, придя к главным темам своего творчества, обратился к вокальным циклам, доносившим то, что прежде в советской музыке «выполняли главным образом симфонии: обобщенное выражение жизненных проблем, глубоко затрагивающих нашего современника». Сохор называет Свиридова «первым и самым зрелым, глубоким и разносторонним из группы современных обновителей русской музыки», которые после композиторов «Могучей кучки», Стравинского, Прокофьева «вслушались в русскую народную песню и открыли в ней новые источники обогащения национального музыкального языка»[1]. В то же время музыка Свиридова с самого начала была обручена с высокой поэзией.

Романсы на стихи Пушкина и Лермонтова, написанные еще в тридцатые годы. Песни, вдохновленные древнекитайскими поэтами. Обращение к творчеству Роберта Бернса, Аветика Исаакяна, Владимира Маяковского.

В 1955 году Свиридов написал «Поэму памяти Сергея Есенина». И с тех пор чуть ли не четверть века есенинский стих одарен новой жизнью — жизнью в свиридовской музыке. В цикле «У меня отец — крестьянин», в кантатах «Деревянная Русь» и «Светлый гость», в хорах… То же можно сказать и о блоковской поэзии: «Петербургские песни», кантата «Грустные песни», цикл из пятнадцати песен для баса в сопровождении фортепиано «Голос из хора», оратория «Пять песен о России»…

На концерте Образцовой предстояло впервые спеть свиридовскую песню на слова Блока «Не мани меня ты, воля».

Стали повторять четыре пушкинских романса. В «Предчувствии» после слов «Снова тучи надо мною собрались в тишине» Георгий Васильевич ее поправил: «Слишком густо и слишком значительно. Это надо петь негромко и чуть-чуть более закрыто». Она возразила: «Вы просили: повествовательно, без переживаний». «Повествовательно», — согласился Свиридов. И счел необходимым разъяснить присутствующим:

— Елена Васильевна приезжала ко мне на дачу почти целый месяц, ни с чем не считалась — ни со здоровьем, ни со временем. Талант работает самозабвенно! Способность — так… — Он пренебрежительно махнул рукой.

После того как она спела «Подъезжая под Ижоры», он

воскликнул: «Да, это хорошо!» Но на блоковской песне «Не мани меня ты, воля» снова сделался строг.

— Эта вещь пока у нас не получается, хотя мы ее выносим на концерт. Не знаю, в чем дело? Может быть, вы пока в настроение не вошли. Вы поете немного романсово, оперно, монологично, а надо — проще, обобщенней, приблизить к народному, но при этом петь высокоинтеллигентно. Гармония подчеркивает интеллигентность блоковского стиха, а мелодия остается в народном ладу. Это как речь. Все должно быть просто! Но простоту нельзя выдумать. Она изысканна, потому что ее изыскиваешь в душе…

Он тихо запел:

— «Не мани меня ты, во-о-о-ля…». Пауза. Как будто стоит человек на косогоре и видит оттуда всю Россию… «Не зови в поля!..».

Образцова стала ему подпевать.

— Вот! — поощрил ее Свиридов. — Теперь вы нашли верную архитектонику фразы, структуру, а дальше вы уже насытите ее своей душой.

Образцова поет:

— «Пировать нам вместе, что ли, матушка-земля? Кудри ветром растрепала ты издалека, но меня благословляла белая рука…».

Свиридов:

— Фортиссимо! Ветер жизни все растрепал… А дальше вы можете спеть грандиозно: «Но меня благословляла белая рука…» Чтобы видна была рука с неба!

Образцова:

— «Я крестом касался персти, целовал твой прах»…

Свиридов:

— Во-от! Покаянно! — И, не выдержав, подхватил: «Нам не жить с тобою вместе в радостных полях!»

Она поет:

— «И пойду путем-дорогой, тягостным путем — жить с моей душой убогой нищим бедняком».

— Эту фразу — «жить с моей душой убогой нищим бедняком» — не надо петь жалобно. Трагические слова не терпят натуралистической музыки. Убогий бедняк — это жалко только по сравнению с природой, мирозданием, а так — нет! Чтобы была настоящая правда, это нужно спеть строго, даже сурово.

— Что лучше для музыки? От чего идти? От формы к исполнительству или, наоборот, от исполнительства к форме? — спросила она.

— Форма более-менее всегда сделана композитором. Надо

эту форму иметь в виду, но чувствовать себя в ней свободно.

И такие разговоры они ведут между собой по каждому романсу, по каждой песне. И потом сидят с такими лицами, что видно — дотла, сполна выгорело у обоих.

«И это по чистовикам! — думаю я. — А когда черновое — таинственное текучее движение работы? В этом союзе, в этом сотворчестве. Когда один нашел в другом душу, равную музыке. А другой — музыку, равную душе».

— Буду печатать эту блоковскую вещь — посвящу ее Образцовой, — пообещал Георгий Васильевич. — Работая с вами, я многое изменил в ритмике. Когда я пишу вокальное, я сам пою — такой у меня способ сочинения. И себя, наверное, не всегда ритмически точно записываю.

Напоследок она спела песню «Слеза». Спела, как Свиридов говорил: не романсово и не оперно. «Ехал, ехал раз извозчик…».

Ехал и взгрустнул, и с лица его скатилась горючая слеза. «Со щеки она упала и попала д на кафтан, с кафтана-то соскочила и упала д на портки. А с портков она упала прямо в валеный сапог, скрозь подметку просочилась и упала д на песок. На песок она упала, та горючая слеза, у канавы возле дома, где Настасьюшка жила».

Дворник подмел ту слезу. Русская песня метко написала его портрет. «Брюки писаны змеей. Сапоги-то с бацацырой и калоши с ремешком. А в деревне-то невеста, и зовут его Ерём».

— Это хорошо спеть на «бис», — решительно высказался Свиридов. — После аморозо-любовной музыки, после Сен-Санса или Де Фальи!..

На том они с Образцовой расстались — расстались до концерта.

Когда все разойдутся, она дает себе краткую передышку. В ее доме поминутно звонит телефон. Огромное внемузыкальное пространство — телефонные звонки, визитеры, приливы жизни, подробности бытия и быта — все это взывает к ней, не щадя ее, требуя ее участия, души, времени. Она удивительно умеет охранить от всех посягательств суверенность и чистоту своей работы, оставаясь корректной, вежливой, приветливой.

— Ведь я уже пела свиридовские вещи, — задумчиво говорит Образцова. Голос усталый, глуховатой, но музыка еще живет в ней, не смешиваясь с миром внешним. — Пела «Петербургские песни», это было их первое исполнение в Москве и Ленинграде. Пела концерт из произведений Свиридова, к которому готовилась два года. Георгий Васильевич остался доволен. Но только теперь я поняла, что тогда у меня мало что получилось. Я не знала, как

его петь.

Этой зимой я Свиридова открыла как будто заново. У меня уже так бывало в жизни. Например, когда-то я была холодна к Вагнеру, и вдруг он мне открылся, и теперь я его люблю и пою…

— Но как же открылся Свиридов?

— После третьего курса консерватории, после Конкурса имени Глинки, меня пригласили в Большой театр. Кто-то рекомендовал меня Свиридову, и он позвал меня к себе домой. Увидев меня, он сказал: «Да вы совсем молоды! Ну ничего!» Сел за рояль и стал играть и петь своего «Изгнанника». И я, помню, так плакала, слушая его музыку, что он даже не смог послушать, как я сама пою. Георгий Васильевич дал мне ноты, чтобы я выучила его песни. Но так как это были мои самые первые годы в театре, мне приходилось учить там большие партии и я не могла так быстро, как Свиридову хотелось, разучить его вещи… Потом были еще встречи и концерты. Но когда этой зимой я приехала к Свиридову на дачу, увидела, как он сидит в домашней кофте, в валенках за роялем, мне и странно, и смешно, и трогательно было наблюдать его таким. Он заговорил о Блоке, Есенине, и меня поразила тонкость его души, энциклопедизм его знаний. Когда мы стали работать, я поняла, что петь свиридовскую музыку очень трудно. На вид это очень простая музыка, но простота ее обманчива. Народная распевность сочетается с изысканностью. То это утонченный Блок, то это гибельная удаль, широта и нежность Есенина, то это Тютчев, каждое слово которого, как говорит Свиридов, не пуд, а гора. Чтобы спеть несколько песен на стихи Блока или Есенина, я, конечно же, должна знать и Блока и Есенина. Должна знать, чем в это время жил поэт, кого любил, что его волновало, от чего он страдал. Должна знать, чем жил композитор, когда писал на стихи этого поэта, попытаться понять суть его души и интеллекта. Должна проникнуться настроением авторов и очень много нафантазировать сама, хотя в окончательный вариант войдет, может быть, одна сотая моих фантазий.

— Работа со Свиридовым по-настоящему сближает тебя с новой музыкой, с новым искусством. Ведь в Большом театре или во время гастролей на Западе тебе больше приходится петь классику, то, что создано если не века, то, во всяком случае, десятилетия назад. Что же тебе как певице дает работа с современным композитором, с творцом новой музыки? — спросила я.

— Музыка Свиридова заставила меня искать совершенно новую манеру исполнения, совершенно новую манеру звукоизвлечения даже, новые краски в голосе. Этих красок нет ни

в одной другой музыке — ни в немецкой, ни в испанской, ни во французской — нигде! Его песни на слова Есенина нельзя петь и как русскую классику, хорошо поставленным голосом, как меня учили в консерватории. А его песня «Слеза» — «Ехал, ехал раз извозчик…». Как это петь? Оперно, голосом в «маске»?

И желая показать, какая получается фальшь, она сшаржировала, спела *оперно:* «А с портков она упала прямо в валеный сапог…»

— «Слезу» и песни на слова Есенина я пою даже в особой песенной манере звукоизвлечения, которую мы отыскали вместе в спорах.

Она помолчала, глядя перед собой напряженными глазами:

— «Ехал, ехал раз извозчик…». Свиридову в этой песне нужна не бацацыра, а слеза. И эта моя новая песенная манера, возможно, будет шокировать публику, особенно ту, которая меня не знает и придет на наш концерт в первый раз. Но то, что я нашла для «Слезы» или есенинского стиха, не подходит свиридовским песням на стихи Блока, хотя это тоже очень русская музыка — от корней русская. Поэзия Блока и музыка Свиридова вводят меня в мир, где тишина, природа, философия. Это огромное содержание музыка Свиридова передает в чрезвычайно сжатой, сконцентрированной форме. Поэтому мне снова надо искать, как ее петь… Вот как все сложно!

Ах, какой это был концерт! (Он состоялся 25 декабря 1976 года в зале Московской консерватории.) Как у Свиридова звучал рояль! То как оркестр, то как орган, то нежно, как челеста, а то колоколами, соборными звонами… Голос Образцовой возносился, воспарял в этом звучании, изумляя своим огромным разнообразием, непрерывным движением чувства. Блоковскую песню «Как прощались, страстно клялись» она пела взмывами темного, трагедийного голоса; «Флюгер» — высокой торжественной медью, золотом, овеянным воздухом и облаками, как купола Василия Блаженного; есенинскую «Сыпь, тальянка, звонко, сыпь, тальянка, смело! Вспомнить, что ли, юность, ту, что пролетела?..» — с почти кощунственной удалью, когда хмельная гульба напоказ — это таимая от всех беда, гибельная, смертная.

Сколько они в тот вечер вызвали обликов и ликов, и пейзажей, и настроений — таких русских! Зал накалялся, публика пламенела. Концерт выливался в праздник композитора и певицы.

И вдруг, когда она пела «Невесту», что-то вывело Свиридова из себя, и он сам сердито запел своим «композиторским» голосом.

Образцова остановилась, кровь бросилась ей в лицо. Зал

обмер, потом поддержал ее неистовыми аплодисментами.

Она быстро овладела собой, он — тоже.

Она стала петь сначала: «Божья матерь *Утоли мои печали* перед гробом шла, светла, тиха. А за гробом — в траурной вуали шла невеста, провожая жениха… Был он только литератор модный, только слов кощунственных творец… Но мертвец — родной душе народной: всякий свято чтит она конец».

И вновь в том же месте Свиридов перебил ее и запел. Публика оторопела уже как-то гипнотически. Авторский педантизм композитора был изумителен! На этот раз Образцова не дала ему сбить себя, показала, что она актриса с непреклонным характером.

Хлопали им потом неистово. А тем, что оба — живые, горячие, с норовом, стали даже роднее.

Свиридов выходил из-за рояля, шел к Образцовой, целовал ей руку. Выводил ее чуть вперед, а сам держался чуть отступя.

Моя соседка по партеру, пожилая интеллигентная женщина, озаренно глядя на сцену, сказала: «Это ведь чудо, это духовное, это часть Москвы, как Третьяковка…».

— *(слева)* **Т. Милашкина, В. Атлантов, Е. Образцова.**
Гастроли Большого театра в США. Нью-Йорк, 1975.
— *(справа)* **Е. Образцова и Ю. Мазурок.**
Гастроли Большого театра в США. Нью-Йорк, 1975.

В той же тетрадке, где Образцова вела итальянский дневник, оконченный в феврале, в сентябре шли новые записи, сделанные в Нью-Йорке, куда она прилетела петь «Аиду» в «Метрополитен-опера». Как и в «Ла Скала», сюда обычно собираются на постановку певцы со всего мира. Так было и на этот раз. Аиду пела англичанка Рита Хантер, Амнерис — Елена Образцова, Радамеса — итальянец Карло Бергонци. В Нью-Йорке она

встречает много друзей. Театр «Ла Скала» на гастролях в США. Здесь директор «Ла Скала» Паоло Грасси, дирижер Клаудио Аббадо, певцы Лучано Паваротти, Пласидо Доминго…

Она сразу же входит в свой обычный ритм. С утра — репетиции в театре. И почти каждый свободный вечер она бывает на спектаклях в «Метрополитен-опера» или на концертах в «Карнеги-холл».

О самом интересном — записи в дневнике.

18 сентября. В Америке я в третий раз. Пела в «Метрополитен-опера» в прошлом году во время гастролей Большого театра в Нью-Йорке. А осенью того же года выступала в Сан-Францисской опере в «Трубадуре». Эта постановка оставила во мне одно из самых сильных впечатлений. Пели Джоан Сазерленд, Лучано Паваротти, Ингвар Виксел, дирижировал Ричард Бонинг. Это был дебют Сазерленд и Паваротти в «Трубадуре». С ними впервые в итальянской музыке я вкусила «яд» ансамблевого пения. Каждый раз я не могла дождаться четвертого акта, чтобы услышать «Ah fuggi, fuggi»[2]. И далее мое вступление, и мой голос сливался с голосами этих блистательных певцов. Я испытывала истинное удовольствие, почти счастье.

21 сентября. Звонил маэстро Сичилиани. Предлагает петь в Scala «Норму» с Монсеррат Кабалье — с 9 января по 15 февраля 77 года. Наверное, соглашусь. Есть еще четыре месяца. Сейчас же начну учить. Возьму ноты и диски.

«Метрополитен-опера».

23 сентября. На днях слушала концерты Исаака Стерна и Владимира Горовица с оркестром под управлением Зубина Мета, директора Нью-Йоркской филармонии. Горовиц играл Второй концерт Рахманинова. Эти два дуэта я не забуду никогда в жизни! Диалог солиста и дирижера, в котором рождается Музыка! Я как будто слышала, как Зубин Мета говорил: «Теперь ваша очередь, будьте любезны!» И он весь растворялся в Горовице или Стерне. Потом наступал момент, когда Горовиц или Стерн говорили Мета: «Я слушаю вас, маэстро, пожалуйста!»

Это было как в сказке, как будто кто-то волшебной палочкой открыл тайну музыки, которую никто не знает. На этих двух концертах я поняла, что такое дирижер и солист в ансамбле! Сказать: вот это мое место, дай мне сделать все, что я хочу, и верь мне, что это будет хорошо! А другой отвечает: да, я высказал то, что во мне есть, теперь твоя очередь, доставь мне удовольствие. А я буду тебя слушать и чуть-чуть иногда добавлять. Буду вплетаться в твою музыку…

Адальджиза. «Норма». «Метрополитен-опера», 1979. В роли Поллиона — К. Коссутта.

Адальджиза. «Норма». «Метрополитен-опера», 1979. В роли Нормы — Ш. Веррет.

24 сентября. Я совсем разваливаюсь, все болит, но встала в шесть утра и сразу взялась за «Норму». Занималась три часа. В одиннадцать иду на репетицию «Аиды» в театр.

26 сентября. Репетиция с Бергонци. Я счастлива его видеть и работать с ним. Предложили принять участие в гала-концерте в «Метрополитен-опера», который устраивают раз в год. На этот раз будут: Ширли Веррет, Мерилин Хорн, Рената Скотто, Карло

Бергонци, Лучано Паваротти и я.

1 октября. Вечером гала-концерт в «Метрополитен». Целый день лежала и думала, что не смогу петь — так простужена. Пошла со страхом… И вот успех! В зале встали, кричали, хлопали. Рената Скотто подошла, сказала, что счастлива со мной познакомиться. После поехали на ужин к Паваротти. Он сказал, что хочет писать со мной диск «Вертера».

Сольный концерт Е. Образцовой в ООН, 1978. Дирижер И. Коммиссиона.

6 октября. С утра собралась идти в театр на оркестровую репетицию «Аиды», приняла лекарство: простужена, кашляю, чихаю. И вдруг закружилась голова, и я упала на постель. Пришлось срочно вызвать врача. В этот день были два врача и оба сказали: отравилась лекарствами. Уже вечер, а я — просто мертвая. Со мной сидели друзья, не оставляли одну. Режиссер прислал цветы. Приятно. Завтра оркестровая.

7 октября. Звонил доктор, благословил на оркестровую. Пошла в театр, хотя чувствовала себя худо, и аллергия такая, что не могла навести красоту. Спела хорошо. Голос слушается меня почти так, как я хочу… Паваротти прибежал за кулисы и сказал, что это — потрясающе. Я тронута и благодарна. В отель возвратилась усталая, больная, счастливая и какая-то малость обалдевшая. И вдруг навалилась тоска: хочу, хочу домой!

8 октября. Слушала оркестровую репетицию «Трубадура». Чудесно пел Паваротти. Рената Скотто — Леонора. Первое сопрано в «Метрополитен» на сегодня. Ширли Веррет пела

вполголоса. Как я рада была ее видеть и слышать! Когда я была еще студенткой консерватории, она приезжала в Ленинград на гастроли, и я попала на ее концерт. Я была совершенно потрясена тем, как она пела спиричуэле. Какая музыка, ритм, колорит! Помню, я не могла спать и наутро пошла к ней в «Европейскую», хотя раньше у меня никогда не было таких порывов — являться к артистам. Нашла ее номер и постучала. Она открыла сама, стояла передо мной в халате, высокая, смуглая, красивая. Почти по наитию я попросила ее дать мне ноты спиричуэле — переписать. И она, ни о чем меня не спросив, пошла и принесла большущий портфель. Весь день и всю ночь я переписывала ноты. А наутро была у Ширли Веррет и, поблагодарив, отдала ей портфель…

И вот мы с ней встретились через столько лет в Нью-Йорке, в «Метрополитен-опера»! После репетиции я пришла к ней за кулисы и сказала: «Помнишь, в Ленинграде к тебе в гостиницу приходила девушка?» Она закричала: «О, Елена, это была ты, это была ты!» Оказалось, всю ту ночь, когда я переписывала ноты, Ширли не могла уснуть, переживала, нервничала — завтра концерт, а нот нет…

Мы были счастливы, что снова встретились.

— (слева) ***Е. Образцова, И. Бергман. Нью-Йорк, 1976.***
— (справа) ***Обложка грампластинки концерта в ООН.***

11 октября. Сижу в номере. Завтра «Аида»! Перед сном слушаю Каллас в «Травиате». Поет мое чудо! Господи, помоги мне завтра!

12 октября. Нервничаю — не то слово, бьет колотун. В шесть приехала в театр. Очень много цветов, писем, телеграмм от друзей со всего мира. На столе стоит шампанское.

И вот триумф. После сцены «Судилища» все встали. Овации

пятнадцать минут. Я плакала от счастья. Казалось, невозможно было продолжать спектакль. После мне сказали, что такого никогда не было в «Метрополитен-опера». Хочу в это верить. Что-то напишут в прессе?

Жду статью ведущего музыкального критика «Нью-Йорк таймс» Г. Шёнберга, он вчера всех разнес в «Трубадуре». Это мой «поклонник», если судить по его рецензиям на гастроли Большого театра в Нью-Йорке в 1975 году.

13 октября. Я счастлива. В прессе названа primadonna assoluta! Мой «поклонник» на сей раз молчит.

Е. Образцова и генеральный секретарь ООН Курт Вальдхайм, 1978.

* * *

Дневник Образцовой показывает, что и на гастролях она соблюдает ту же дисциплину, ту же приверженность ученичеству и труду. Продолжая выступать в «Аиде», она каждое утро занимается с дирижером Джанандреа Гавадзени «Нормой».

В записях: «Урок с Гавадзени. Два часа до одури». Или:

«Перед спектаклем целый день умирала от страха, так как опять простужена. Но снова успех… Хотя для меня это было неожиданностью, казалось, пела только головой, все время думала и контролировала себя. Перенервничала, уснула в три часа ночи, а проснулась в восемь утра. И сразу схватилась за ноты. Учу „Норму“, больна этой музыкой…»

«Вертер» в «Ла Скала» открыл для нее двери этого театра. А после успеха в «Аиде» «Метрополитен-опера» тоже заключил с Образцовой контракт. Таким образом, она стала постоянной солисткой еще двух, кроме Большого, лучших в мире театров: «Ла Скала» и «Метрополитен-опера».

Я, при встрече:

— Елена, почему Свиридов поправлял тебя на концерте? Чего он хотел?

— Я забыла тогда одно слово и спела вместо него другое. Память певца переполнена огромным количеством музыки, стихов, текстов. Если я забыла какое-то слово, я, конечно же, никогда не остановлюсь. Мне это и в голову не придет. А Свиридов живет в мире своей музыки. И когда я спутала слово, для него это было крушением и самой музыки и музыки стиха. Поэтому он стал поправлять…

Мы сидим на кухне, на плите кипит суп, на доске — сырники, обвалянные в муке. На столе магнитофон «Сони» и ноты. Образцова, включив магнитофон: «Это — Мария Каллас». И закрыла глаза, чтобы быть там, где Каллас.

— Что ты учишь?

— «Сельскую честь». Послушай, какая музыка!..

Я шла к ней и думала: что она делает через день после свиридовского концерта? Разрешила себе отдых, зимний лес или уютное общество друзей?

Но эта женщина жила, понукая судьбу. Огромная слава приросла к ней — она возносила, но и взваливала непомерное бремя. Выход отныне был один — в уплотнении работой каждого мгновения жизни, так что сама жизнь становилась фантастической, за пределами представимого.

Образцова снова включила магнитофон. Увертюра страстно, сильно и сжато предсказала сюжет.

— Дело происходит в деревне, на пасху, — сказала Елена, вступив в музыку и следя за разворотом драмы. — Это — Сантуцца. Так и вижу ее — вся в черном, страстная, сильная. Работает в поле с утра до ночи. Ничего у нее больше в жизни нет, кроме любви к Туридду, деревенскому парню. А теперь, слышишь, какая пошла игривая, кокетливая музыка. Это появляется Лола, любовница Туридду. Идет в церковь, нарядная, красивая. А вот и

Туридду вышел на площадь. Сантуцца умоляет его бросить Лолу. А он кричит: «Убирайся!» — «Va! Va!»

Она стала подпевать Каллас, сначала тихо, потом всем взмывом голоса и страсти, ей в масть и в мощь. Кухня, тесная для этих голосов, их упоенной слиянности, болезненно отзывалась трепетом настенных шкафчиков и звяками посуды. И я как-то вся озябла; темнотой в глазах, каким-то блаженным дурманом чувствовала, как это прекрасно.

Елена, тихо:

— У Каллас темпы очень медленные. Туридду ушел, для Сантуццы все кончилось. Идет музыкальный эпилог. Это реквием ее любви.

Лицо Елены посерело, постарело; волнами ходит по нему боль, страсть, мрак потери.

Музыкальная драма быстро идет к концу. Туридду гуляет, пьет вино. А потом крестьянки закричат с реки: «Туридду зарезали!» Это сделали две любви, две мести, две ревности — Сантуццы и мужа Лолы, Альфио.

«Сельская честь» была написана итальянским драматургом Джованни Верга в 1884 году. Впервые в театре роль Сантуццы с триумфом сыграла Элеонора Дузе. Веристская драма Верга вывела на сцену итальянское простонародье. «Две женщины — торжествующая соблазнительница и маленькое доверчивое существо — соблазненная. Вина наглая и вина стыдливая, жестокость красоты и бессилие доброты. Двое мужчин, и ни один не встает на защиту жертвы», — так трактовал содержание «Сельской чести» критик Дж. Борджезе. Но Дузе пересоздала характер Сантуццы, она сыграла исступление благородной страсти.

Вскоре драму Верга заслонила опера Пьетро Масканьи, которая в короткий срок завоевала мировую известность. «Сельская честь» Масканьи и «Паяцы» Руджеро Леонкавалло были написаны и исполнены в Италии почти одновременно. «Сельская честь» — в Риме в тысяча восемьсот девяностом году, «Паяцы» — в Милане в тысяча восемьсот девяносто втором году.

Обе оперы положили начало музыкальному веризму, направлению, для которого, как свидетельствует музыковедение, «характерны изображение повседневного быта, внимание к темным сторонам жизни городской и сельской бедноты; быстрое, напряженное развитие действия с непременной „кровавой“ развязкой, красочная обрисовка бытовой атмосферы, некоторая аффектация человеческих эмоций и драматических ситуаций, экспрессивная мелодика, доходчивая и запоминающаяся благодаря своей связи с народными жанрами».

Но как далеки эти бухгалтерские классификации от прекрасной музыки Масканьи, от того, что слышит в ней Образцова! Словесный эквивалент музыки немыслим, да, пожалуй, и не нужен художнику…

— А потом, если хочешь, я дам тебе послушать, как поет Сантуццу Джульетта Симионато, — сказала Елена. — Вот где сила! Открытые эмоции! Как получится, так и получится!..

— Зачем ты слушаешь Каллас и Симионато, выдающихся певиц? Ты не боишься потерять себя?

Она смотрит на меня, как взрослая на маленькую.

— Сегодня до тебя уже был один журналист, неумный человек. И он спросил: «Вы не боитесь слушать других певцов? Вы не боитесь им подражать или себя забыть?» Я ему ответила, что никогда не нужно бояться хорошего. А плохое тоже надо слушать, чтобы знать, как не нужно делать. Если человек бесталанный слушает и хочет подражать хорошему, я никогда не стану его за это осуждать. Он может иметь голос, привлекательную внешность, быть эмоциональным, иметь еще другие достоинства, необходимые певцу, и все-таки не быть талантливым. Тогда он может подражать. И, повторяю, я не стану его за это осуждать. А талантливый человек все равно выразит себя. Потому что, я считаю, талантливый человек — это человек, у которого есть этот «он сам». Есть то, чего нет в других. И он может выразить, что в нем живет, извлечь это из своего сердца. Он возьмет то, что ему нужно, отбросит то, что не нужно, и все равно будет делать так, как ему подсказывает интуиция.

— Прости, пожалуйста, но тогда что ты берешь для себя и что отбрасываешь у той же Каллас или Симионато?

— Видишь ли, когда я готовлю новую партию, я слушаю ее в разных исполнениях. К этому меня приучил мой учитель Александр Павлович Ерохин. Слушаю на «да» и на «нет». Когда мы встретились с Ерохиным — я тогда только начинала работать в Большом театре, — он поразил меня своей необыкновенной музыкальной культурой. У него богатейшая фонотека… А Сантуцца — очень трудная партия. Высокая по тесситуре, сопрановая. И когда я начала ее учить, меня взяло сомнение, осилю ли я ее, для моего ли она голоса? Я стала слушать своих коллег, советоваться с ними. Заочно, конечно. Я часто с ними советуюсь, слушаю, как они поют, как справляются… Сантуцца у Джульетты Симионато — самая изумительная партия, хотя я люблю ее и в других ролях. Но эта, видимо, ей особенно близка по темпераменту, по характеру, по эмоциям. А она — меццо настоящее! А Каллас пела Сантуццу дважды в жизни. Мария ведь очень рано начала петь. И Сантуцца была ее первой партией, она

спела ее в шестнадцать лет. Первый раз спела — по молодости. А второй раз — для записи, в студии. Каллас вовремя остановилась с Сантуццей, хотя она делала много страшных вещей со своим голосом, может быть, поэтому так быстро кончилась ее карьера. Но я считаю, что лучше сгореть, чем тлеть долго. Характером я, наверное, похожа на Марию. Это — любимейшая моя певица. Так вот Сантуццу Каллас поет очень сдержанно. Она помогла мне тем, что своим пением сказала: «Елена, будь очень умной в этой партии. Это очень сложная партия. И все время пой ее с „головой“». А Симионато мне сказала: «Нет, Елена, брось ум, брось контроль, брось все. Это партия очень сильная, очень страстная, и нужно отдать всю себя, нужно сгореть, чтобы выразить трагедию Сантуццы». И когда я прислушалась к ним обеим, получилась моя Сантуцца.

Она посмотрела усталыми глазами, хотя вопрос и развлек ее.

А я думала: ее объяснение — шутка или это серьезно? Работать и наблюдать себя со стороны непросто. Можно ли полностью принимать на веру такие самоанализы и саморецензии? Разве умные критики не прятали иронию вглубь лиц, когда та же Мария Каллас бралась растолковывать им себя, свои гениальные интерпретации. «О! — восклицали они потом. — Если бы дело обстояло так просто, тогда в мире было бы много Каллас и Горовицев!»

Смеялись и не укрощали в себе соблазн интереса к таинству ее работы, ко всему, что за сценой, душой, слезами, сумерками сомнений, словами.

— Хочу тебя еще спросить… Слушая, как Каллас поет Сантуццу, ты заметила, что у нее темпы очень медленные. Но разве исполнитель волен менять написанное автором по своему усмотрению?

— Композитор — это человек, который записывает музыку такими примитивными знаками, как ноты. Но он не может записать в нотах все, чем переполнена его душа. И задача певца-интерпретатора «насытить своей душой», как говорит Свиридов, все то, что невозможно записать одними значками. Как это ни прозвучит парадоксально, ноты — это еще не музыка. Вернее, не вся музыка. И настоящий музыкант не может петь от и до. Тогда, прости меня, нет музыки, а просто сольфеджио, которое я никогда не любила. А Каллас — гениальный музыкант! Так, как она чувствует форму, фразу, окраску звука, — равной ей я не знаю в наше время. Такую фразу, как у Каллас, я не слышала никогда и ни у кого. Она не всегда педантично придерживалась авторского текста, поэтому ее интерпретация музыки вызывала даже раздражение. Другие певицы возбуждали обожание,

нежность, восхищение, а Каллас — нередко ярость и ненависть. Критики писали, что это был ее индивидуальный колер в спектре рождаемых эмоций. Но, с моей точки зрения, она пела точно. Любой композитор, если бы ее услышал, остался бы доволен. Так я думаю. Потому что она добавляла в нотную запись от своего гения именно то, что хотел композитор.

— В разговоре со своими ученицами ты нередко повторяешь: «Я пою не ноты, а музыку».

— Это то, о чем я мечтала всю жизнь. И к чему стала приближаться лишь в последнее время.

Она снова включает магнитофон, слушая и глядя в ноты.

— Сантуцца будет лучшей моей ролью, — тихо говорит Образцова. — Так мой темперамент совпадает с этой музыкой.

И спрашивает сама себя:

— Сколько я сегодня уже занимаюсь? Встала в семь утра, а сейчас — четыре…

Январь 1977 года

И все-таки понять, как она готовит новую партию, как проникает в мир своей героини, как отыскивает верную интонацию и окраску звука, дело нелегкое. Нужно подолгу быть с Образцовой, подолгу слушать ее, чтобы услышать и понять, что в искусстве она делает стихийно, по наитию, а что — умом, анализом.

Меж тем она занята, занята ужасно… Спектакли, репетиции, занятия с ученицами в консерватории — все это идет своим чередом. Набегает одно на другое.

В январе ей предстояло спеть Графиню в «Пиковой даме», принцессу Эболи в «Дон Карлосе» и дать сольный концерт для шести тысяч слушателей в Кремлевском Дворце съездов. Образцова включила в него сцены из опер «Царская невеста», «Аида», «Кармен».

Как-то я пришла к ней в десять утра. В комнате стояла мерцающая елка; было сумрачно и прохладно. Елена сказала, что спит в холоде, чтобы не мучиться от мигреней. Сказала, что встала в семь утра, как обычно, и «уже разок прошла Сантуццу».

Она спешила на урок в консерваторию, к своим ученицам, но в сумку положила ноты «Сельской чести», заметив: «Когда я готовлю концерт или новую партию, всегда беру с собой клавир, куда бы ни шла. На всякий случай».

И правда, позанимавшись с ученицами и отпустив их, она повторила с аккомпаниатором Сантуццу — в полную силу голоса.

Потом поехала на спевку в Большой театр. А вечером снова повторяла «Сельскую честь».

Когда сольный концерт Образцовой в Кремлевском Дворце съездов остался позади, мы разговорились с певицей Большого театра Маквалой Касрашвили.

— Работоспособность ее поражает, — сказала Маквала. — Вот этот сольный концерт, к примеру. Она повторяла его утром с оркестром. Потом дома одна. И вечером пела перед публикой. Три концерта вместо одного!

Февраль 1977 года

Когда Образцова не утомлена, когда ей не нужно преодолевать физическое неблагополучие, когда все сходится в необходимом равновесии — вокальное, телесное, духовное, тогда ее концерт — праздник. Ее власть над залом безгранична. Люди испытывают такое же потрясение, как она сама. Вот такой праздник грянул

2 февраля, когда в Большом зале консерватории на итальянском языке исполнялись отрывки из оперы Леонкавалло «Паяцы» и одноактная опера Масканьи «Сельская честь».

Люди шли, спешили к консерватории, к ее освещенному подъезду, мимо заснеженного памятника Чайковскому. И каких, каких только лиц не было в этой деликатно алчущей толпе, наэлектризованной, горячей; какая зависть вслед каждой спине — избранно, по праву владения билетом впускаемой туда, где предстоит концерт.

Пели солисты Большого театра Лариса Юрченко, Владислав Пьявко, Александр Ворошило, Евгений Шапин в «Паяцах». И Елена Образцова, Зураб Соткилава, Юрий Григорьев, Нина Григорьева, Раиса Котова — в «Сельской чести». Дирижер — Альгис Жюрайтис. Главный хормейстер — Клавдий Птица.

Опера в концерте — без декораций, без ярких цветовых пятен толпы, без преображения гримом, костюмом, светом — графически строга.

Образцова вышла на сцену Сантуццей. И даже ритуал поклонов и аплодисментов не вернул ее к реальности. Эта женщина в черном вслушивалась в свою судьбу, всматривалась в нее с мольбой и надеждой. И когда потекла ее музыкальная речь, она окрасилась тем чувством, которое уже жило в лице. Пламенеющие краски страсти, и мрачное золото низких нот — в предчувствии реквиема этой страсти.

Буря поднялась в оркестре во время ее встречи с Туридду. Два голоса взмывали вслед немыслимым звуковым волнам, то сливаясь, то разламываясь во вражде и отчаянии. Нервный накал этой сцены был неописуем. Страстная сила сжигала обоих. Это воистину было не пение, а «смерть в любви».

Туридду на выкрики свои «Va! Va! Va!» («Убирайся!») слышал рыдание. И поверх него и вопреки снова летела любовная мольба Сантуццы…

Образцова любит взрывной ритм жизни: перемену мест, отъезды, похожие на бегство; разлуки, которые как будто сильнее

раздразнивают тоску публики. Во всем этом пульсирует нерв, сила первозданно талантливой личности, которая больше всего на свете боится устаиваться на сделанном; в этом есть логика, смысл, который она умеет разгадать, расшифровать, следуя повелительной природе своего дара и искусства, и который только потом становится очевидным для других в своем далеко рассчитанном значении.

Выступив в «Сельской чести», она сразу уехала в Ленинград, чтобы петь там Баха, Генделя, Страделлу, Джордани, Перголези. Ее душе, расточившей себя в трагических перевоплощениях, целебна, желанна была высокая классика, ей нужно было отдохнуть и надышаться в гармониях из другого века. И великий город тоже нужен был ее душе — город ее детства и юности, начало всех начал, истоков, пестования. И так как об этом начале давно следовало рассказать, я тоже поехала за ней в Ленинград.

Образцова остановилась в «Европейской», напротив Большого зала филармонии, где ей предстояло дать три концерта. Ленинградская публика ждала ее патриотически пылко, восторженно и горделиво. Главный администратор Ленинградской филармонии Григорий Юльевич Берлович продал по обыкновению на ее концерт столько же входных билетов, сколько и обычных. Разные люди искали встреч с Образцовой. Журналисты, кинооператоры, певцы и певицы, поклонники ее таланта. Как сладка и мучительна в общем-то жизнь «публичного» человека! Подружки-«консерваторки» окружили ее своей любовью и ревностной опекой. Образцова отдалась ностальгическому духу близко-далекого студенческого братства, союза, частью которого когда-то была.

Она была простужена, ее знобило, держалась температура. Но с простонародным небрежением к болям и немочам она концертов не отменяла. Сидела в шубе, в валенках; подружки поили ее чаем и бегали в аптеку за лекарствами.

Утром я вышла из гостиницы и пошла по Невскому в сторону Московского вокзала. Искала улицу Маяковского, и скоро нашла ее, тихую, заснеженную, обставленную старыми, высокими домами. В глубине маленького скверика — бюст Маяковского. Падал снежок, и на голове Маяковского как будто была надета шапочка, как у грузинских крестьян.

На этой улице стоит дом, в котором когда-то в одной большой квартире жили все Образцовы. Дом — со строгим парадным фасадом, с широкой лестницей, со стенами «под мрамор», с витражами в окнах. Квартиры все были большие, коридоры длинные, как улицы; комнаты с каминами, с высокими потолками в лепнине.

Е. Образцова. 1954.

С тех пор как Образцова помнит себя, в комнате висела картина французского художника Декрузи: в золотой раме лес, просквоженный золотым воздухом. Под картиной — диван. Мать Елены, Наталья Ивановна, молодая, прелестная, с прической, как у кинозвезды предвоенных фильмов, любила отдыхать на этом диване…

Когда началась война, отец Елены, Василий Алексеевич, и брат отца, Алексей Алексеевич, ушли на фронт. Почти всю блокаду Елена с матерью, тетей Анастасией Алексеевной, бабушкой (по отцу) Прасковьей Андреевной и двоюродной сестрой Марианной пережили в Ленинграде. Девочка все время хотела есть, кричала «аога» и «анитки»: тревога и зенитки.

На улице Маяковского находился госпиталь, туда на санях

привозили умиравших от голода. Однажды Елена видела мертвого человека прямо на лестнице своего дома. Она спускалась вниз, а он лежал на ступеньках, загораживал дорогу…

Из блокадного Ленинграда уезжали по Ладожскому озеру. Стояла морозная зима, во льду от падающих бомб чернели полыньи. Ехали в грузовике стоя — так много было народу. Наталья Ивановна поверх шубы укутала дочь еще ватным одеялом. В эту ночь под лед ушло несколько машин…

Возвратились из эвакуации без бабушки: она умерла от голода. Жили трудно, многое пришлось продать. Но картина Декрузи в золотой раме сохранилась. И красный альбом с пластинками Джильи и Карузо. Этот альбом Василий Алексеевич привез из Италии. Он был инженером, специалистом по энергомашиностроению. Незадолго перед войной его послали в Италию — совершенствоваться в этом деле. Василий Алексеевич играл на гитаре, пел, у него был сильный, красивый баритон. В Италии он выучился еще играть на скрипке. И отцовский баритон, и его гитара, и скрипка, и великие голоса из красного альбома с пластинками незаметно обратили слух маленькой девочки к музыке. Елена делала уроки под пение Джильи и Карузо и сама пела вместе с ними арии. Соседи дразнили ее: «Певица!», «Вот певица пришла!» И жаловались Наталье Ивановне, что ребенок целыми днями заводит патефон.

— (слева) ***Дом на улице Маяковского в Ленинграде, где жила семья Образцовых.***

— (справа) ***Е. Образцова. 1955.***

Дядя Леня, брат отца, вернувшись с военной службы, закончил ленинградский театральный институт и играл в Театре имени Ленсовета. Елена делала уроки и слышала за стенкой голос: «О, если бы у вас были мои глаза! Если бы ваши глаза были

так же остры, как в ту пору, когда вы бранили синьора Протея за то, что он ходит без подвязок!»

Елене становилось смешно. Какой-то синьор Протей ходит без подвязок! Но она слушала — что будет дальше. «О, если бы у вас были мои глаза! Если бы ваши глаза были так же остры, как в ту пору, когда вы бранили синьора Протея за то, что он ходит без подвязок!»

Она осторожно приоткрывала дверь в дядину комнату. Он расхаживал от окна к двери, произнося одно и то же: «О, если бы у вас были мои глаза!»

Твердивший про чьи-то глаза, дядя Леня сам был как незрячий; он как бы опоминался, видя в дверях девочку, говорил виновато, что ищет интонацию, ритм — без этого все деревянно, как с тупыми нервами. «Если бы Ваши глаза были так же остры»… Они у нее действительно остры — глаза маленького сорванца. И остро худенькое треугольное личико, и даже косицы остры — врозь и бантами вверх. Но маленький бесенок может быть кротким. Она набрасывает на голову черный прозрачный шарф, изгоняет из глаз озорство. Она может даже заплакать, вспомнив что-нибудь грустное. Но плача, она знает, что так поступают актрисы в театре. Откуда, от кого она это знает? От дяди Лени, который там, за стенкой, на тысячи ладов повторяет: «О, если бы у вас были мои глаза! Если бы ваши глаза были так же остры, как в ту пору, когда вы бранили синьора Протея!..»

— (слева) ***С друзьями. 1958.***
— (справа) ***Е. Образцова. 1960.***

Иногда он берет ее в театр, за кулисы. Волшебный мир! Мужчины и женщины, такие же, как те, что ходят по улицам, при надобности преображаются в кого угодно — в принцев и нищих,

торговок и баронесс, врачей и инженеров, плачущих и хохочущих, тонких и толстых. Спид — слуга-шут в «Двух веронцах» — на сцене высок и худ, как сам дядя Леня в жизни. Это он твердил про глаза и синьора Протея, который ходит без подвязок! Но вот на сцену выходил совсем другой человек, круглый и пухлый, — Яичница в гоголевской «Женитьбе». Яичница вынимал из кармана платок, закрывал им нос, и ошалеть можно было от восторга — так громко он сморкался! Господи, да как же можно так громко? Дома дядя Леня объяснял, что он это делал ртом, но под платком не видно. И каким угодно толстым можно сделаться из какого угодно худого, если всего себя обложить подушечками.

— С тех пор магия театра для меня в том, что там все можно. В жизни почти ничего или мало что сбывается, в театре — все! И самое главное, что я верю в это до сих пор. Совсем недавно я пришла в Театр имени Ленсовета к Алисе Фрейндлих, я хотела ее поздравить после спектакля, но ее не было в уборной. На ее столе лежал грим, по стенам висели костюмы, парики. Я все это разглядывала, я забыла, что я сама актриса, девица, я думала: как у них интересно! И когда пришла Алиса, я смотрела на нее с трепетом, как на что-то недосягаемое. Я видела ее в «Укрощении строптивой» и готова была прыгнуть с балкона на сцену — такая она была яркая, раскованная, и озорная, и нежная…

Но музыка не отступала от Елены — ни в детстве, ни в отрочестве. Она как бы случайно посылала к ней то тех, то этих гонцов, являлась то в одном, то в другом облике, зовя, уводя за собой — в юность.

Прибежали однажды две девочки из класса — Надя Игнатович и Лида Петрова — и условным стуком постучали в стенку копеечкой: стена комнаты Образцовых выходила на лестницу. Надя была хорошенькая, взбалмошная, а Лида — строгая, серьезная, училась на одни пятерки. Когда Елена вышла к ним, они сказали, что идут поступать в хор. «Идем с нами!»

— Я сказала: «Идем!» Их приняли, а меня в хор не взяли, потому что я слов песен не знала. Но я так плакала, что надо мной сжалились и приняли условно. Я сидела отдельно от всех и слушала. Руководила хором Мария Федоровна Заринская, красивая, милая, страстно влюбленная в музыку. Однажды она попросила меня запевать, но я испугалась и вместо меня пел мальчик. Но потом я стала солисткой в хоре. У мамы сохранилась самая первая программка: «Запевает Ляля Образцова». Когда я очень увлекалась пением и забрасывала уроки, мама забирала меня из хора. Помню, я очень страдала без музыки, мучилась и, чтобы как-то скрасить свою жизнь, сама сочиняла песенки.

Позже во Дворце пионеров открылись курсы сольного пения. Меня приняли туда, и я спела первый в жизни романс Чайковского «Как мой садик свеж и зелен».

Елена заканчивала восьмой класс, когда Василия Алексеевича командировали на новую работу в Таганрог. Семья переехала туда. В Таганроге Образцовы прожили два года.

— С нежностью и благодарностью вспоминаю я Всеволода Ивановича Шутова — инженера по специальности и музыканта в душе. Он был первым, кто поверил, что из меня может получиться певица.

В Таганроге Елена закончила десятилетку.

После школы подала заявление в радиотехнический институт и не прошла по конкурсу. Василия Алексеевича перевели на новое место работы — в Ростов. Там Елена поступила в музыкальное училище, сразу на второй курс.

— Наконец я поняла, что нашла свое призвание. С благодарностью вспоминаю встречи с пианисткой Мариной Станиславовной Выржиковской. «Не надо петь громко, — учила она. — Надо петь с умом, со смыслом, понимая о чем поешь». Верный совет, который я запомнила. Но сколько нужно вложить труда, чтобы научиться этому! Закончив курс в училище, я поехала в Ленинград с надеждой поступить в консерваторию.

Как-то мельком Образцова обронила: «Этой девочке Эль Греко я пела много романсов Глинки и Даргомыжского…»

В ее комнате, в простенке между окон, в тот день действительно висела головка мадонны Эль Греко.

Позже я узнала, что картину ей подарил Александр Павлович Ерохин. Они гастролировали в Испании. По утрам, пока Елена спала, Ерохин уходил из отеля. Он оставлял ей нежные записочки. «Доброе утро, моя деточка! Я вышел из номера, не тревожься, если не отвечает телефон. Просто старик пошел на базар есть мясо с картошкой. Сейчас 8.30, приду через полчаса или сорок пять минут. Целую тебя, mia maravilosa». Или он писал: «Деточка! Я ушел к Бетховену (ноты) и к Гранадосу. Возвращусь домой между 11.30 и 12 часами. Оставляю тебе денежку на кофе. Целую тебя. Дед. 27 ноября. 8.13 минут (по будильнику)».

Все свободное время Александр Павлович расточал на музеи. Однажды вот так же утром, в Мадриде, он ушел в музей Прадо. Сердце свое он оставил в тех залах, а в лавке при музее — содержимое кошелька. Александр Павлович поездил по миру. Но, пожалуй, нигде не делают таких копий с гениальных полотен, как в Прадо! Он купил себе «Маху обнаженную» Гойи, а эту головку мадонны Эль Греко — себе и Елене, зная, как она любит Эль

Греко, отыскивает по всему свету книги о нем.

Дома Образцова натянула полотно на подрамник и так повесила на стену. Безошибочное чутье!

Когда позже я увидела мадонну в доме Ерохина, лицо ее мне показалось пригасшим. Картина убрана была под стекло и взята в раму темного дерева. Из бокового окна, завешенного вьющимися растениями, свет тек по стеклу сумрачным, зеленоватым муаром.

У Образцовой девочка Эль Греко жила и дышала в ладу со своим веком и нынешним, светилась кротостью, звучала.

— Но почему ты пела ей романсы Глинки и Даргомыжского, — спросила я тогда, — а не музыку Баха или Страделлы?

— Бессознательно. Когда я смотрю на эту девочку, она мне помогает петь. Я ей как будто объясняюсь в любви за офицера из глинковской «Мазурки». Или я ей пою «Как сладко с тобою мне быть». Потому что действительно-люблю ее, как живую. Глинка писал внешне простую музыку. Но на самом деле петь его романсы сложно. Они требуют чистоты, поэтичности, непосредственности. Я должна видеть перед собой кроткое, благородное лицо, которое бы меня вдохновляло. Такие лица я ищу в зале, когда выступаю с концертами. Я встретила одну такую женщину в Риге, а другую в Ленинграде. Они были очень разные, но в чем-то похожи, их лица как будто принадлежали прошлому веку. Женщина из Риги спросила меня: «Почему вы пели весь концерт мне?» Она сказала, что почувствовала, что я пою для нее. А та, другая, в Ленинграде, тоже пришла ко мне за кулисы. Она скромно стояла в сторонке, смущенная, взволнованная. И я ей сказала: «Спасибо». А когда я пою Баха, мне видятся грандиозные фрески Микеланджело. Его музыка сильна живописной выразительностью. От исполнителя она требует ритмической четкости, единства темпа. Я поняла это не только когда пела сама, но и прослушав громаду его музыки. В исполнении самых лучших оркестров, самых лучших дирижеров, певцов, органистов, скрипачей, пианистов. Музыканту, который претендует на какую-то высоту в искусстве, надо обязательно пройти этот этап — слушания музыки.

Полагать, что обладателю красивого голоса можно простить поверхностное знание Баха, Генделя, Моцарта — опасное заблуждение. А слушать часами музыку разных эпох и стилей — это огромная работа. Когда поет большой певец, я могу его не знать, но я сразу чувствую культуру его пения. Я это слышу через музыку. Я узнаю об его интеллекте.

И еще мне нужен зал. Архитектура, близкая музыке, которую я пою. Баха, Генделя, Страделлу хорошо петь в Домском соборе в

Риге. Голос и орган звучат там особенно. Когда заканчивается первая часть баховской арии, органист снимает аккорд — и эхо тает, тает и истаивает под сводами, и я начинаю петь на таком пианиссимо, что возникает, ощущение таинственности, божественности…

На исходе того февральского дня добралась я до Театральной площади. Консерватория и Кировский театр оперы и балета стоят друг перед другом в перекличке архитектуры и цвета. А уж музыка от века облюбовала это место, с Михаила Ивановича Глинки начиная… У консерватории, в скверике, — черные деревья на белом снегу — стоит памятник композитору. Дальше стройность и прямизна улицы его имени обласкана дивной красотой Никольского собора, который на сто лет старше консерватории и памятника и на двести — сегодняшнего дня. Но все на этой площади рифмуется — пластические созвучия улиц, и зданий, и деревьев, и современная толпа перед театральными подъездами, и линии, и светы…

Мне хотелось увидеть Малый зал консерватории — предтечу всех грядущих залов Образцовой — Версаля, «Ла Скала», «Метрополитен-опера» и иных, во всех концах света. Но я все стояла на площади, медлила, не входила в консерваторские двери. В этот приезд в Ленинград было желание видеть город как бы сызнова, жить зрением, неторопливо бродить, смешиваться с толпой, течь в ней и все, что окружает, впускать в себя…

По белой мраморной лестнице поднялась я наконец на второй этаж, открыла высокую белую дверь. Малый зал был прекрасен. Я вошла в его прохладу и сумрак. Одна-единственная лампочка горела в глубине сцены над склоненной головой органиста, высветляя его ноты до огненной белизны. Хрустальные подвески бра между высоких окон отзывались на лампочку живой игрой огня. Гаснувший день засурдиненно синел сквозь белый сборчатый шелк спущенных штор; белые пустые пюпитры; в белом дереве органа поющее серебро труб; белый лак сине-бархатных кресел; белый мрамор стен. И лишь потолок райски цвел розами и амурчики осыпали гирляндами цветов летящую эллинскую Евтерпу, мощнотелую неукротимо-всевластную музу музыки.

Чтобы не обеспокоить уединенность органиста и самой побыть в уединении, я села в дальнем ряду. В белизне зала самым темным — рассыпчато-бархатисто-темным — было звучание органного аккорда. Музыкант вызывал его, касаясь клавиш, и не заканчивал. И так много раз, пока я не привыкла, пока это не стало как бы частью тишины.

На этой сцене Образцова впервые пела Кармен, Марину, Амнерис.

— Приемные экзамены в консерватории давно закончились, когда я приехала в Ленинград. К тому же документы мои остались в Ростове. Но на мое счастье, объявили дополнительный прием. На экзамен пришло более ста человек. Я спела третью песню Леля из «Снегурочки», романс Римского-Корсакова «Октава», песню «Не брани меня, родная». После первой же вещи в комиссии мне сказали: «Спасибо». Я попросила разрешения спеть романс. После романса мне снова сказали «спасибо». «Мне бы хотелось спеть еще песню». В комиссии хохотали, потому что после песни я сказала: «Пожалуйста, послушайте еще мой диапазон». Мне все казалось, что я пою неубедительно. Поэтому я спела все, что знала: что просили и чего не просили. Это было утром. А вечером нам объявили, что на первый подготовительный курс приняли двоих: меня и Витю Тихомирова. Помню, я села в трамвай и поймала себя на том, что все время улыбаюсь. Люди, наверное, думали: бедная больная девочка. Но это был один из самых счастливых дней моей юности.

Родители переехали в Москву. Но я нежно привязалась к моему педагогу Антонине Андреевне Григорьевой и осталась в Ленинградской консерватории.

Мой характер резко переломился. Я сразу стала взрослой. Носила черный муаровый костюм и черный шарф. Так я и проходила все годы учения. Меня прозвали монашкой. Я не обижалась. Я действительно входила в консерваторию, как в храм.

После конкурса в Хельсинки.
Е. Образцова, В. Малышев, С. Чуйко. 1962.

Антонина Андреевна занялась вокальной педагогикой, имея большой опыт работы в опере и на концертной эстраде. Она окончила Ленинградскую консерваторию в 1929 году. Пела все партии лирического сопрано в театре Народного дома. Татьяну в «Евгении Онегине», Мими в «Богеме», Недду в «Паяцах», Маргариту в «Фаусте», Микаэлу в «Кармен». Потом она перешла в Ленинградскую филармонию, художественным руководителем которой был Иван Иванович Соллертинский. В тридцатые годы роль филармонии в музыкальной жизни города была огромной. Антонина Андреевна выступала в концертах с симфоническим оркестром под управлением выдающихся дирижеров — Дранишникова, Гаука, Коутса, Штидри, Цемлинского, Малько. Оперы там давались в концертном исполнении. Она участвовала в «Фиделио» Бетховена, в «Гибели богов» Вагнера, в «Орфее» Глюка. Пела вокальные циклы Шуберта, Шумана, Брамса, выступала вместе со своим мужем Григорием Михайловичем Бузе, профессором Ленинградской консерватории. Она не раз говорила мне, что своим музыкальным развитием обязана ему. Позже, когда в консерватории открылась школа высшего художественного мастерства, Антонина Андреевна поступила туда учиться. Это дало ей впоследствии возможность заняться педагогикой. Она преподает в консерватории с сорок первого года. Словом, Антонина Андреевна всю жизнь училась и работала. И теперь, когда мы с ней встречаемся, она говорит: «Я

слушаю музыкантов, я расту, Лена, расту!»

Когда мы начали заниматься, голос у меня звучал сопраново. Я пела легко, когда поступала в консерваторию. А потом, когда надо было учиться вокальной грамоте, «школе», я перестала понимать, чего от меня хотят. И это продолжалось довольно долго. Антонина Андреевна разумно разведывала мои возможности, не торопилась «расковырять бутончик». Она говорила: «Знаете, Леночка, если бутончик расковырять в розочку, она сразу увянет. Бутончик должен расцвести сам». Она составляла для меня такие программы, чтобы голос не уставал. Она работала со мной над «серединой» — центральной рабочей октавой, не залезая ни в «верхи», ни в «низы». А когда дыхание установилось правильно, голос стал окрашиваться в меццо-сопрановые тона. У меня не было трех нот в первой октаве: до, ре, ми. И мы долго мучились, чтобы эти ноты у меня озвучились. Я приходила к ней домой, вставала перед высоким трюмо, клала руку себе на грудь и «стонала». Антонина Андреевна говорила: «Ну, постони, постони!» Она хотела, чтобы я почувствовала грудной резонатор. И вдруг в один прекрасный день — очень хорошо помню этот день! — я запела по-другому. Я себя всегда хорошо слышала во время пения. И вдруг пою и себя не слышу. Как будто голоса нет. Испугалась я страшно, подбежала к зеркалу, пою и все равно себя не слышу. Антонина Андреевна говорит: «Наконец, Леночка, у тебя голос вышел в зал». Как я теперь понимаю, он вышел из всех моих резонаторов, отделился, улетел от меня. Но тогда для меня это было шоком, потому что я перестала слышать себя. Вернее, слышала слабо, как будто из соседней комнаты…

— (слева) ***Группа студентов Ленинградской консерватории с Е. М. Костроминой и А. Н. Киреевым. 1960.***
— (справа) ***Е. Образцова. 1962.***

Жажда петь была у меня огромная. Я ведь пришла в консерваторию с очень малой профессиональной подготовкой. Антонина Андреевна обычно назначала урок в девять утра. Я ехала к ней из общежития на трамвае. Ехать надо было довольно долго, минут сорок. И чтобы не терять времени, я училась слушать музыку внутренним слухом. Все, что мне предстояло петь, я пропевала про себя. Наверное, невольно строила какие-то гримасы, потому что ловила на себе удивленные взгляды. Но к Антонине Андреевне я приходила уже совершенно готовой. Я говорила ей: «Как хорошо, что мы занимаемся по утрам. Вы свеженькая и я!»

Эта привычка слушать музыку внутренним слухом — всегда и везде, где бы я ни находилась, — помогла мне впоследствии при работе над большим репертуаром. Если я работаю над новой партией, магнитофон у меня включен целыми днями. Я готовлю обед, убираю, глажу, а музыка звучит беспрерывно. А если я еду куда-нибудь на гастроли, то в поезде или самолете тоже слушаю музыку. Кладу портативный магнитофон в карман, а сама сижу в маленьких наушниках. Это не мешает мне слушать людей и самой принимать участие в разговоре. А тем временем музыка «ложится» на слух. Потом я слушаю ее с нотами. А потом мне не нужны уже и ноты. Я слушаю музыку внутри себя и отбираю варианты. Если бы не эта способность, я бы никогда не успевала выучить столько музыки и не справилась со всеми своими гастролями.

— (слева) ***Ленинградская консерватория.***
— (справа) ***А. Н. Киреев. 1970.***

Антонина Андреевна живет на 15-й линии Васильевского

острова. Мы договорились о встрече по телефону, она меня ждала. Я вошла с мороза: от метро ехала в ледяном трамвае. И она, вмиг это распознав, спросила: «Хотите, вкусно накормлю?» И в том, как ставила передо мной тарелку, лила в рюмку густое вино, поила кофе из хрупкой чашечки, чувствовался вкус к хлебосольству, сервировке.

Угостив и согрев, Антонина Андреевна пригласила в комнату с вишневыми обоями, где стоит рояль и пол устлан серым сукном. Моложавостью, общей подтянутостью (в топком, мягком кресле сидела прямо, без прислона), живой приветливостью она втайне удивила и обрадовала меня. Ничего старческого, меркнущего; видна была женщина, актриса, выросшая в городе белых ночей, ахматовского стиха, музыки, этики, интеллигентности. Натура возвышенная, которая всегда — над бытовым подстрочником жизни.

Она сказала, что Григорий Михайлович Бузе умер несколько лет назад. «Большой музыкант, друг». Он был учеником знаменитого профессора Ленинградской консерватории Леонида Николаева, как и Владимир Софроницкий. Сняла со стены фотографию. Вот они стоят и сидят, ученики и замечательные музыканты. И среди них самый молодой — Бузе. «А теперь все уходят, и никого нет взамен и не будет».

За весь вечер — одна горькая фраза.

О себе: живет одиноко, но деятельно. Не оставляет занятий в консерватории. Ученицы приходят домой, есть среди них способные девочки.

— (слева) ***Репетиция «Аиды» в Ленинградской консерватории.***

Амнерис — Е. Образцова, Аида — Л. Ружицкая.

— (справа) ***А. А. Григорьева. 1950.***

— Но такой, как Лена Образцова, конечно, нет и не скоро появится. Она кажется простой. Она действительно очень доброжелательна, не капризна, демократична. Но и как она тонка, интуитивна, творчески пластична, восприимчива. Талант, ум, работоспособность, красота, естественность — часто вы все это видите? На моей памяти такого комплекса не было… Заниматься с ней было удовольствие! — продолжала Антонина Андреевна. — Я сама составляла ей программы. Тянула ее на «итальянщину». Когда человек научен, он может петь любую музыку — и классическую арию Баха, и речитативы Прокофьева, и советскую песню. Но для молодого начинающего певца чересчур широкий диапазон таит известную опасность. А Кальдара, Скарлатти, Марчелло, Доницетти писали со знанием голосовых возможностей. Я хотела, чтобы у Лены выровнялось звучание, чтобы петь ей было удобно, чтобы она получала удовольствие. А уж голос сам поведет… Она была девочка на редкость впечатлительная и чувствительная. Плакала, если содержание романса было печальным или страстным. И я старалась дать ей такие вещи, где бы было поменьше эмоций. И если она все-таки плакала, я говорила: «Лена, вы сегодня опять пили много воды». И отсылала с занятий. Когда же она являлась на следующий день, я говорила, что так быстро успокоиться нельзя. «Приходите послезавтра». Я хотела, чтобы она научилась владеть собой, воспитала свою нервную систему, не раскисала на сентиментальной музыке. В работе она была необыкновенно самоотверженная. Одержимая! Позанимавшись, всегда оставалась слушать других. Сейчас этого никто не делает. А ей было интересно. Мы, знаете ли, в консерватории не «шикарим», но у Лены по специальности сплошь пятерки.

Е. В. Образцова с А. А. Григорьевой. 1970.

Лена всю жизнь очень умно работала, — продолжала она. — А это, знаете ли, тоже талант! Она слушала всех, но поступала по-своему. Я, например, полагала, что ей рано ехать на фестиваль в Хельсинки. Ну что у нее к тому времени было выучено? Второй курс консерватории… — Антонина Андреевна листала желтую тетрадку, где по дням, по месяцам, по годам все Еленины (и других учениц) вокализы, арии, романсы; дневник музыкальных восхождений. — Гендель — ария из оперы «Адмет». Доницетти — ария Леоноры из «Фаворитки». Трудная ария, тут нужны и мастерство, и ум, и расчет. Пять романсов из «Испанского цикла» Салманова. Чайковский «Уж гасли в комнатах огни». Народная песня в обработке Михайлова «Калинушка». И дерзать ехать на конкурс! Но где-то я и понимала Лену. Моя артистическая зрелость пришлась на время, когда наше знакомство с музыкальным миром было весьма и весьма ограничено. Наши

артисты почти не выступали за границей, хотя у нас были великолепные голоса и наше оперное искусство переживало значительную эпоху. И выдающиеся западные музыканты почти не приезжали к нам. Мы лишены были возможности слушать великих дирижеров. У нас не было пластинок с записями оперных певцов, которые блистали на мировой сцене в довоенные и послевоенные годы. А все это, согласитесь, усекает музыкальный кругозор. Образцова же пришла в искусство в более счастливое время. Она жаждала музыкальных познаний, творческой приобщенности, впечатлений. Поэтому, прочитав в консерватории объявление о фестивале в Хельсинки, она решила ехать. Она не робкого десятка. Даже немножко авантюристка при всей своей скромности. Но это здоровое! От переизбытка сил, а не от несостоятельного задора… Образцова привезла из Хельсинки золотую медаль. И мы в консерватории засчитали это выступление как сданный экзамен и поставили ей за второй курс «пять». Ну, а Конкурс вокалистов имени Глинки в шестьдесят втором году — это было испытание уже серьезное. Он был на редкость голосистым. Выступали Ирина Богачева, Владимир Атлантов, Юрий Мазурок. Лена первый тур спела средне, незаметно. Это был не ее репертуар. Два глинковских романса — «Дубрава шумит», «Не говори, что сердцу больно», «Ночь» Рубинштейна, генделевская ария из «Адмета». Думаю, ее допустили на второй тур, потому что у нее была золотая медаль в Хельсинки. Но на втором туре был уже успех. А после третьего чуть ли не все встали. Уже не осталось никаких сомнений, что она — первая. Богачева была второй. И мужчины поделили между собой второе место — Атлантов, Мазурок, Решетин. В Большой театр Лену взяли с третьего курса, и консерваторию ей пришлось заканчивать экстерном. Она писала мне, что с тех пор, как работает в Большом театре, делает невозможные вещи по срокам и по трудностям.

Антонина Андреевна держала письма Елены, обегая строчки глазами, и лицо ее было то задумчиво, то улыбчиво.

— Лена продолжала со мной советоваться, проявляя при этом самостоятельность и характер. Представьте, она попадает в прославленную труппу. Так поет Марину, что обращает на себя внимание. Александр Шамильевич Мелик-Пашаев начинает готовить с ней партию Амнерис. Она пишет, что «счастлива до глупости». Ведь молодой певице попасть в его «Аиду» было очень непросто, там пела элита! Но он занимается с Леной, делает ей множество замечаний…

В шестьдесят четвертом году впервые приезжает на гастроли в Москву «Ла Скала». Мы наконец слышим прославленных певцов

— Джульетту Симионато, Фьоренцу Коссотто, Ренату Скотто, Мирелу Френи, Леонтину Прайс, Карло Бергонци, Пьеро Каппуччилли, блистательную шведку Биргит Нильсон, болгарина Николая Гяурова. Дирижеров — Герберта Караяна и Джанандреа Гавадзени… В том же году Большой театр собирается в Италию — показать свои спектакли в «Ла Скала». Итальянцы привезли в Москву пять опер — «Турандот», «Лючию ди Ламмермур», «Трубадур», «Севильский цирюльник», «Богему» — и Реквием. И Большой театр везет в Италию свою классику — тоже пять опер. «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Садко», «Пиковую даму», «Войну и мир». Лена пишет мне в письме, что стало известно, что Марину в «Борисе Годунове» на гастролях будут петь Лариса Авдеева и Ирина Архипова. «Я веду себя гордо, не прошу и не ходатайствую о репетициях, спевках, поездке. Работаю над своим…». Ее возьмут в Италию. Лена споет там, правда, небольшие партии — Гувернантку в «Пиковой даме» и княжну Марью в «Войне и мире». Но она приобщится к великому искусству Италии! И вот, представьте, когда потом ей предложили поехать на стажировку в «Ла Скала», Образцова отказалась! «В Италию я поеду не учиться, а петь!» Достоинство и осознание себя в таком молодом существе! А ведь какое, кажется, счастье — год жить в Италии, слушать там больших певцов… Вообще письма Лены тех лет пронизывают два мотива: «вся в работе» и отречение от возможных компромиссов, соблазнов. Она свою карьеру делала чисто. «Занимаюсь с Александром Павловичем Ерохиным — много, до одури!» И много слушает певцов, молодых и именитых. Слушает умно, доброжелательно, без ревности, анализируя. Пишет, например, о концерте одной большой певицы, исполнявшей романсы Рахманинова и Стравинского. «Очень интересно, свежо, необычно. Но Стравинский — хорошо, Рахманинов — слабее».

Лена советовалась со мной, петь ли ей Комиссара в «Оптимистической трагедии» Холминова. Но в опере этот образ по музыке получился бедноватым. Холминову больше удались отрицательные персонажи, особенно Сиплый. В «Аиде», в драматически кульминационной сцене, где Радамес отказывается от спасения и в оркестре поднимается дикая буря, голос Амнерис взлетает до *си-бемоля* в трагическом отчаянии. А в «Оптимистической трагедии», в сцене, где ждешь схожего накала, буря слышится, скорее, в контрастирующем хоре матросов. Комиссара можно было сделать в большой мере актерски, на драматической игре. И музыкант, певица должна была бы пойти на известный компромисс. Поэтому Лена от этой роли отказалась.

Антонина Андреевна дочитала последнее письмо.

— Она заканчивала консерваторию экстерном. На

госэкзаменах ей по специальности поставили пять с плюсом. Думаю, консерватория еще долго питала ее духовно. Почти в каждом письме Лена вспоминает Алексея Николаевича Киреева. Это был выдающийся оперный режиссер. В консерватории она занималась у Киреева в оперном классе. А пианистом у него работала Елизавета Митрофановна Костромина. Киреева уже нет в живых. А Костромина на пенсии. У этих замечательных людей оперный класс был классом мастерства. Студенты там расцветали и выдавали все, на что были способны.

Мы прощались с Антониной Андреевной. Воспоминания взволновали ее, она устала, но глаза молодо сияли.

— Вот! — показала на рояль. В лакированных конвертах лежали пластинки. Многоязыко и многократно возглашали они имя: Образцова. — Это Лена мне подарила. Я могу ее слушать и слушать…

…Чтобы та, первая Италия Образцовой, Италия шестьдесят четвертого года, не потонула в золотом свечении последующих ее дорог и триумфов, добавлю, что от поездки остался дневник. И хотя исписан он, естественно, словами, главное — не слова, а немота от полноты, вскрик «ах!», как бы длящийся, множественный, не сошедший на коду — сквозь весь месяц жизни в Италии. В осеннем солнце выплывшая Венеция с зелено-дремотной водой в каналах, с мостиками, с черными грифами гондол, с мраморными лестницами, уходящими в волну; Дворец дожей, кружевной, золотой, немыслимый. Флоренция, Рим… И потрясение всего существа — встреча с Микеланджело! Неистовый камень его рабов из флорентийской гробницы папы Юлия II. Фрески Сикстинской капеллы в Ватикане. Гармония. И выстраданность, исступленность, жизнь с превышением всех сил.

Италия подвигла Образцову на решимость. Двадцатипятилетняя, она сказала себе там: «Я должна петь в Scala!»

С оговоркой, которая стала плодотворным художественным принципом всей жизни. И эту непреклонную оговорку подсказал, предрек ей Микеланджело: «Подлинная живопись никогда не заставит проливать слезы… она сама религия и вера, ибо ничто так не возвышает душу мудрых… как трудно добытое совершенство».

Живопись — и музыка, музыка!..

— Ты знаешь, тогда в «Ла Скала» я пела маленькие партии. Но, выйдя на сцену, я страстно захотела, чтобы меня заметили. И меня выделил, отличил Антонио Гирингелли. Это удивительный человек. Он тогда был генеральным директором «Ла Скала». Ему театр обязан своим послевоенным возрождением. Он мне сказал:

«Деточка моя, тебя ждет большое будущее. Но тебе не нужно петь маленькие партии. Ты должна петь „Аиду“, „Трубадур“, „Фаворитку“». И тогда я поняла: он прав. Это, как в воду бросают. Поплывет — хорошо, потонет — значит, такая судьба.

В воскресенье вечером, 6 февраля 1977 года, к зданию Ленинградской филармонии стекалась толпа. Чуть ли не вся улица Бродского была ею запружена. И сидя в партере прекрасного беломраморного зала, гудящего возбужденным множественным говором (по его густоте чувствовалось, что людей пришло с избытком, с превышением всех имеющихся сидячих и даже стоячих мест), я думала: уютно ли будет Образцовой и сегодняшнему ее Баху, Страделле, Генделю в этом многолюдье?

Ее выход предварили музыканты — скрипачи, альтисты. Взмахом руки дирижер разомкнул голоса скрипкам. И они омыли, как дождем, воздух зала — от суетности повседневности серебристым адажио Альбинони, чтобы настроить публику на высокую сосредоточенность, чтобы ничто не искажало эту внутреннюю прямость — душ и музыки.

Появление Образцовой из дверей и проход между пюпитрами музыкантов на авансцену были встречены обвалом аплодисментов. Это был не просто восторженный прием любимицы, но демонстрация родственности ей, — в Ленинграде, как нигде, она была своя.

Улыбкой ответила она залу, но лицо было замкнуто, отрешенно.

Она снова была в черном. Но не в том платье, в котором пела Сантуццу. Одеяние — хитон в наплыве складок, как на фидийских девах с фриза Парфенона.

В тот вечер она пела «Pietá, signore» Страделлы, арии Генделя, «О, милый мой» Джордани, «Если любишь» Перголези. И арию из «Страстей по Матфею» Баха.

И, слушая ее, я думала, как я была наивна, когда писала, что в музыке Баха она отдохнет от душевных расточений. Ведь «страсть» по-славянски прежде всего — страдание…

Да, произведения разговаривают с современниками своими темами, героями, сюжетами. Все так! Но больше всего они говорят содержащимся в них искусством. По слову Бориса Пастернака, именно примесь искусства перевешивает значение всего остального и оказывается сутью, душой и основой изображенного.

Исполнитель должен это *почувствовать* и *понять* и стать вровень с этой сутью, душой и основой изображенного.

Но лишь единицам дано взойти на эту высоту.

Трижды в своей жизни Бах обращался к жанру страстей — грандиозных духовных ораторий: «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею» и «Страсти по Марку». Композитор сам составил план «Страстей по Матфею» до малейших подробностей. Поэт Пикандер, любимый Бахом, сочинял тексты для этого произведения и для многих его кантат. А для хоралов композитор сам выбрал прекрасные стихи из наследия немецкой духовной песни. Но под текстами Пикандера и стихами был выстоявший почти два тысячелетия евангельский эпос, его сказания и образы.

Ария, которую пела Образцова, находится в середине грандиозного музыкального творения. Это плач Петра, отрекшегося от Христа. В предшествующем ей коротком речитативе Евангелист рассказывает об этом и о том, что Петр «плакал горько». Орган делает как бы несколько скорбных вздохов, и начинается изумительное по красоте соло скрипки, сопровождающее плач Петра. Тема арии «Erbarme dich» («Сжалься») вытекает из предшествующего речитатива: «И плакал горько».

Музыка Баха, по слову Соллертинского, «антимеланхолическая».

Преувеличение чувств, превышение их, стихийность, напор, железное единство страсти, почти экстаз и — строгость, отвергающая душевный натурализм, сентиментальность, — вот приметы баховского исполнительства.

Хороших баховских певцов в мире сравнительно мало.

И Образцова — одна из них. Ее вокальная виртуозность была залогом прорыва в бездну духовной трагедии. Плач Петра потрясал оголенностью своего страдания, страшной осязательностью исповеди человека, кающегося в грехе.

— У меня мороз бежал по коже, когда я ей играл, — признался скрипач Григорий Жислин (он исполнял соло). — Я думал, моя скрипка будет не слышна. Пламенный темперамент, бунтарка, великое явление…

Музыка Баха — неотменимая и прекрасная часть того, что Образцова зовет своей *внутренней родиной.* Она проходит сквозь всю ее жизнь и получает первенство на самых ответственных выступлениях.

После концерта две капельдинерши сдерживали толпу, преградив дорогу бархатным канатом, пока в проход выносили для Образцовой мраморный столик на гнутых ножках и золоченое кресло, чтобы она могла сесть и подписывать программки, раздавать автографы. И когда сняли канат, я думала, поток снесет и столик и Елену…

И на улице ее ждала толпа.

В этой немедленной отплате за талант — восторгом, громом, цветами, автографами, экстатическими лицами поклонников — есть своя магия. Художники, которые в заточении своего труда преодолевают в одиночку слова, ноты, краски, возможно, испытывают что-то вроде платонической тоски по такой вот яркой публичности, отзвуку в любви, блеску, хмелю успеха.

Но что, однако, наутро делает человек, который получил все сполна — славу, успех, любовь? Человек этот сидит в гостиничном номере с осунувшимся лицом и говорит, что мертв от усталости. Температура — 37,5. Но никуда не денешься, сегодня снова концерт.

— А со стороны твоя жизнь кажется сплошной иллюминацией…

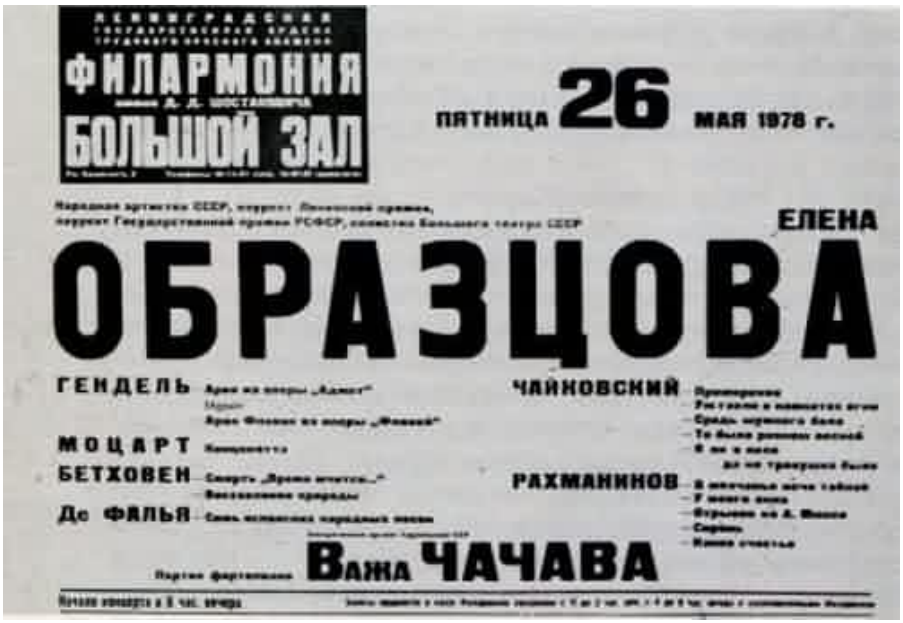
— Но ты же знаешь, что это не так, — отвечает Елена. — Я много пережила в жизни и радости, и тоски, и одиночества.

— Тоски тоже?

— Да, очень много. Я убеждена, что человек, который не испытал в жизни многого, не будет большим артистом. Чтобы петь, надо прожить и пережить. И надо много страдать. — На секунду она задумалась. — Знаешь, как я страдала в молодости от того, что у меня нет опыта передать то, что я чувствую нутром. В консерватории я пела Кармен. И я думала: какая же я Кармен, если я не знаю, что такое любовь, страсть!

Это отсутствие сердечного опыта я теперь вижу в своих ученицах. Стоит передо мной девочка, очень талантливая. Богатство ее натуры заложено в тембре голоса. Но она еще ничего не знает. Она поет: «Не зажигай огня, не отгоняй мечты…». И не понимает, что это такое, хотя я наговариваю ей много всяких предлагаемых обстоятельств, объясняю, что состояние человека можно писать голосом. «Сделай это темно, теплым, душистым звуком, ведь вокруг ночь…». В студенческие времена Алексей Николаевич Киреев, музыкальный руководитель оперного класса, поручил мне спеть Аксинью в «Тихом Доне» Дзержинского. Мы тогда начитались Шолохова, но сыграть Аксинью! Я была стеснительной, зажатой. В общежитии я только тогда разденусь и лягу, когда все улягутся и погасят свет. А тут — Аксинья! Да еще сцена, когда у нее умирает ребенок и к ней приходит сотник Листницкий, который становится ее любовником. Моя скованность совершенно пропадала с Алексеем Николаевичем, потому что он работал, вызывая в нас эмоциональные бури. Он ничего не навязывал студентам, не давил на них, не «дрессировал». Не говорил: «Пойдите в этот угол!» Или: «Повернитесь вон туда!» Мы могли делать все, что хотели. Когда

я пела, он мне все время подсказывал мое состояние, усугублял его. Я пела плохо, но очень откровенно. Я захлебывалась от слез, ведь у Аксиньи умер ребенок… Училась петь в эмоциональном накале всего существа. И голос все равно у меня «шел». Сейчас западные критики пишут, что Образцова плачет в «Вертере» и это не мешает ей петь — какое чудо! Никакого чуда нет, я училась этому еще в консерватории у Киреева.



Афиша сольного концерта Е. В. Образцовой.

— Он много дал тебе в юности, Киреев?

— Думаю, это был выдающийся человек. Когда я пришла к нему в оперный класс, я впервые почувствовала, что такое театр. И впервые я узнала, что такое концертмейстер, когда услышала Елизавету Митрофановну Костромину. Она была ближайшим помощником Киреева, его другом. Яркий человек! Она учила с нами оперные отрывки. Учила нас петь, учила музыке. Она первая дала мне почувствовать, что такое певческое дыхание. Она говорила, когда я пела громадную музыкальную фразу: «Здесь дышать нельзя». И не потому, что это неправильно по пению. Если на этой фразе вздохнуть, разрушится психологическое напряжение. Вот в такие тонкости меня посвящала. Я ее очень любила. У нее хранятся мои фотографии. Я писала Елизавете Митрофановне: «Моей самой любимой „мучительнице“ в память о днях ругани и страданий». И подписывалась так: «Ваша „тупица“. Это она меня так нежно звала „тупицей“. Или я ей писала: „Лишь ты один в мои Страданья верил!“ — Плоды трудов над моим *ля-*

бемолем. Ох, тяжко!» Действительно, она ставила передо мной труднейшие задачи. Но, видимо, научиться можно, лишь преодолевая непосильное. То, что впоследствии меня заставлял делать Ерохин. Когда он чувствовал, что я доходила до определенного уровня, он давал мне сложнейшую арию, которую я не могла спеть. И я спускалась с небес и начинала все сначала. Этим же занимался и Киреев. В различных оперных театрах страны идут его спектакли: «Богема», «Паяцы», «Дуэнья», «Повесть о настоящем человеке», «Любовь к трем апельсинам». Музыка Прокофьева была особенно им любима. А в консерватории со студентами он весь уходил в работу, забывал о еде, о делах. Он никогда не смеялся над нами, даже если мы делали глупости. А мы, конечно же, их делали. Когда я наблюдала работу других со стороны, это было очень смешно. Но Киреев учил нас доверять эмоциям, интуиции, следовать им. Верная эмоция сама ведет: как смотреть, с какой интонацией ответить, как руки держать, как голову повернуть. Эти уроки мне очень пригодились в дальнейшем.

Кроме Аксиньи я спела Марину из «Бориса Годунова». Сцену с иезуитом Рангони. Марина — маленькая партия, но очень трудная, она написана для высокого меццо-сопрано. Музыка помогала создать этот образ, ее легкий, острый, чуть суховатый мазурочный ритм. Марина юна, ветрена, красива и в высшей степени честолюбива. Ее честолюбивый патриотизм имел какое-то оправдание. Не богатство, не дом, не паны, а — слава! И Рангони поймал ее на том, что ей хочется прославиться. Но прославиться без страданий. Эта сцена внешне довольно статична, хотя по сути — это целая симфония драматического действия. Ведь это дипломатическая схватка двух партнеров, иезуита и его духовной дочери. Сцена вся построена на притворстве и наблюдении друг за другом. Марина принимает его тон — притворства и искушения. Киреев замечательно объяснял нам все эти тонкости, все эти тайные пружины интриги…

Потом с Володей Атлантовым мы пели четвертый акт «Кармен». Мы вместе учились. Это одна из прекрасных работ нашей юности, которая никогда не забудется.

Помню, Кирееву нравилось, чтобы Кармен шла и розы бы падали из ее букета, как капли крови. Сейчас увидеть такое на сцене, наверное, смешно — вкусы изменились, но тогда это производило потрясающее впечатление.

Пела я и Амнерис. А Аиду — Лида Ружицкая. Она обладала изумительным драматическим сопрано. «Аида» шла в Малом зале консерватории, в один вечер с «Порги и Бесс» Гершвина. И всегда

выступления на публике проходили даже лучше, чем в классе. Отдача Киреева! Он очень интересно поставил «Порги и Бесс». Он одел певцов в униформу: белые кофты, а низ — темный. Сергей Рязанцев исполнял Порги, а Бесс — Людмила Федотова. Киреев и Костромина чуть не разругались из-за того, что артистов не перекрасили в негров. Елизавете Митрофановне это казалось нарушением правдоподобия. А Киреев говорил, что ему все равно, будут ли герои черные, фиолетовые или желтые. Главное, пусть они донесут то, что у Гершвина.

И вот после огромного успеха «Порги» следовала наша «Аида». Мы с Лидой Ружицкой оказались в не очень-то выгодном положении. Но тогда сцена с Аидой у нас получилась. Елизавета Митрофановна, помню, мне сказала: «Ты родилась для Амнерис. Никакой Образцовой „русопятой“ нет, все у тебя идет от Амнерис с ее царственностью…»

Е. В. Образцова со студентами Ленинградской консерватории. 1974.

Интересных людей в консерватории было немало. С большой теплотой вспоминаю Евгения Михайловича Шендеровича, моего концертмейстера и друга. С ним я готовила программы для конкурсов в Хельсинки и имени Глинки. А потом мы вместе выступали на моих первых сольных концертах. Талантливейший пианист, он совсем преображается на сцене и творит вдохновенно, легко и страстно.

А я тебе не рассказывала, как сдавала экзамен по

политэкономии? Это был труднейший год в моей жизни. Я уже пела в Большом театре и лекций по политэкономии, естественно, не слушала. Но на экзамен пришла. Илья Моисеевич Юдовин, наш педагог, меня спросил: «Будете готовиться?» Я сказала да. Он дал мне четыре вопроса и ушел из аудитории. Потом вернулся и сказал: «Ну, на эти вопросы вы ответите блестяще. Лучше расскажите мне тему: „Деньги — товар — деньги“». Я сказала: «Да чего, Илья Моисеевич, рассказывать! Будут деньги, будет и товар!» Он долго смеялся и больше ни о чем меня не спросил. Потом он мне писал: «Когда я прохожу эту тему, говорю студентам: Образцова этот вопрос освещала так…»

— В твоем парижском дневнике меня поразили строки, которые с иной стороны приоткрывают твою юность, — сказала я. — В записную книжку ты заносила свои впечатления от Парижа, от спектаклей Большого театра в «Гранд-Опера». Это было в тысяча девятьсот шестьдесят девятом году. Ты тогда тоже пела Марину в «Борисе Годунове». На другой день вышли газеты с твоими фотографиями на первой странице. «Ослепительная Марина». Ты писала о своем счастье. О том, что к тебе пришел восьмидесятилетний Сол Юрок и сказал: «Буду с тобой работать. Ты певица экстра-класса». Потом ты заболела, лежала в номере одна. Писала дневник. И в нем — воспоминание об одном вечере в Ленинграде. Ты бродила по кладбищу, было уже темно и жутковато, тихо и величаво. Ты видела город в огнях, в тумане. «Такой равнодушный…». Тебе не хотелось туда возвращаться. И в голову шел романс Чайковского «Ни слова, о друг мой». Почему-то я подумала, что в юности ты была одинока.

— В Ленинграде я жила одна, это правда. И жила нелегко. Наверное, я была обделена любовью. Но меня спасала музыка. Работа. Люди. Они помогли мне уверовать в себя, оберечься от растраты на банальности, научили дисциплине во времени и в режиме. Я рано поняла, что только работа откроет мне глубину музыки, красоту, романтизм, оптимизм жизни. Теперь мне иногда говорят: «Ну конечно, ты достигла всего». Но я и работаю с утра до ночи. Ведь меня никто не заставляет столько работать, это я сама себе все придумываю. Я хочу петь долго. И столько еще прекрасного в музыке, чего я не спела и должна спеть! Чтобы было интересно жить. Для меня это великое слово — интересно!

Март 1977 года

Образцова улетела петь «Самсона и Далилу» в «Метрополитен-опера». Перед отъездом мы виделись пять минут. Худая, бледная, она сидела в кресле, накинув на плечи оренбургский платок. Сказала: «Даже дышать больно».

Незадолго перед тем она пела в «Аиде» в Кремлевском Дворце съездов. В последнем действии Амнерис оплакивает Радамеса, стоя на верху гробницы. Взбираться туда надо по крутой и неудобной лестнице, когда сцена тонет в сумраке. Потом занавес смыкался, Аида и Радамес остались умирать в своем заточении. Когда Образцова спускалась вниз, доски гробницы вдруг разъехались и она рухнула на пол. В Институте имени Склифосовского сделали рентген. Оказалось, сломаны два ребра.

Вокруг этого события много шума, все возмущаются, требуют наказать виновных. Лишь сама Образцова ничего не требует и не возмущается. Слабым голосом говорит: «Случайность…»

В эти дни она получает много писем. Пишет старый друг:

«Дорогая Елена Васильевна!

Я не знаю, что и сказать… Думаю, сколько Вы пережили и как измучились! В моем представлении Вы всегда были такой величественной, сильной, а теперь Вы кажетесь мне моей маленькой беззащитной девочкой, которая плачет, которой надо помочь… Я вызываю в памяти Ваш голос, но не тот, когда он слаб и хрупок, а — властный, сильный. И от этой Вашей всегдашней силы мне становится легче. Вспоминаю, как однажды я пришел к Вам, Вы были очень больны. Действительно, вид у Вас был — не найти слов! И что же Вы сказали? „Надо до двух, до трех ночи посидеть над нотками“. А назавтра свалились совсем… Или я вспоминаю, как в семьдесят втором году Вы пели в онкологическом институте с острейшим приступом радикулита…

Я спрашиваю у Вашего мужа: „Какое состояние?“ Отвечает: „Тяжелое“. — „Ну а в моральном отношении?“ — „Как всегда, учит“.

Как всегда!

Трудно писать Вам. Сказать — мужайтесь! Но Вы —

пример мужества. Сказать — отдохните. Но Вы все равно будете работать. Сказать — работайте. Но надо ли призывать к прилежанию талант, одержимость талантом? Ведь оно с ним едино… Поэтому я только прошу судьбу: пусть Вам будет легче».

Однажды я спросила Образцову, как она чувствовала себя в первые годы в Большом театре? Удачный ли это был момент для ее дарования? Испытывала ли она то, что называют «обстрелом в восхождении»?

Она ответила, что была скорее обласкана, чем «обстреляна». Внешне все складывалось счастливо, все драмы были внутри.

В самом деле, внешне все складывалось счастливо…

После Конкурса имени Глинки Павел Герасимович Лисициан сказал, что она понравилась и ее пригласят в Большой театр. Но это было слишком невероятно, чтобы поверить всерьез. Однако из Большого театра стали приходить телеграммы. Образцову спрашивали, какие партии у нее готовы. Она отвечала: много партий! Любаша, Марфа, Амнерис.

Лишь отчасти это было правдой. Но разве можно было ударить в грязь лицом!

Пришла и вовсе решительная телеграмма. Ее приглашали в театр на прослушивание с оркестром. Был назначен день и час. И было сказано, что именно назначается к прослушиванию, — сцена «Судилища» из «Аиды».

— Когда я вышла на сцену и увидела в зале Рейзена, Хайкина, Светланова, в висках застучало, перед глазами поплыл туман. Зураб Анджапаридзе согласился помочь мне в этой сцене. Он стоял рядом, добрый, знаменитый и очень толстый. Но когда я запела, я, как это часто со мной бывает, забыла обо всем на свете. Забыла, что решается моя судьба, что в зале сидят прославленные музыканты. Я только знала, что люблю Радамеса, страдаю от того, что повинна в его гибели. И я пела, все время обращаясь к Зурабу. А он шептал в паузах: «Девушка, повернись в зал, ничего не будет слышно».

Прослушивание в «Аиде» прошло успешно. А Зураб стал другом на всю жизнь. Он открыл мне много секретов в нашей профессии. Он учил меня всегда петь в полную силу голоса, не щадить себя, не жалеть… И сам он из тех, кто одержим в музыке и в самоотдаче. В те годы Зураб занимал первое положение в театре, пел ведущие партии. Но в нем ничего не было от тенора-премьера, от любимца публики. Добрее и солнечнее человека, чем Зураб, я не встречала. А это редчайшее качество, тем более — в

людях театра. Он меня наставлял: «Лучше с человеком пять раз поздороваться, чем один раз его не заметить. В театре люди очень ранимые».

В жизни было много тяжелых моментов, пережить которые помогло участие Зураба Анджапаридзе, о чем я узнавала спустя многие месяцы.

Через некоторое время после прослушивания в «Аиде» Образцова спела Марину в «Борисе Годунове». Это было 17 декабря 1963 года.

Вскоре в журнале «Огонек» появился фотоочерк Е. Умнова об этом дебюте. Умнов спрашивал Образцову по «горячим следам». И она тогда рассказывала фотокорреспонденту: «Нетерпение и ужас охватывают меня. Уж скорее бы, скорее! Верю, что спою хорошо, но робею. Кто тут прежде ходил, кто пел!.. И вот сегодня здесь я. Даже не верится. Ловлю на себе взгляды артистов хора, режиссеров, рабочих сцены. Никто не заговаривает со мной. Понимают, что волнуюсь. Но вижу, все они желают Мне успеха.

Впереди в оркестровой яме рассаживаются музыканты, суфлер в будке зажег фонарик и открыл клавир. Дирижер за пультом поднимает палочку. Началось!..

Спела свою первую фразу и удивилась легкости, свободе, которые вдруг охватили меня. Но это было одно мгновение.

Потом мне стало не по себе. Я никого не видела и словно разделилась на два существа: одно боялось, трепетало, другое властно призывало и вело.

Ни на минуту я не теряла над собой контроля, а все-таки пела как в тумане. Мне все мешало: наклеенный нос, парик, платье, веер, мешали люди на сцене, близость оркестра. Отчетливо я вижу только дирижера — Асена Яковлевича Найденова, болгарского музыканта, он выступает у нас в нынешнем сезоне. Он улыбнулся мне: „Все будет хорошо!“ Мой партнер Георгий Андрющенко старше меня на целый спектакль. Партию Самозванца он поет второй раз».

Большой театр.

Когда я напомнила Образцовой о дебюте, она сказала:

— Марину у меня принимал Евгений Федорович Светланов. Я боготворила этого человека за талант, но и боялась его страшно, потому что характер у него трудный. Он был ко мне суров. Он требовал от меня зрелого мастерства, как от маститой певицы. Требовал невозможного. Он говорил: «Или пой, как нужно, или не пой вообще в Большом театре!» И я днями и ночами работала. Однако, стоя за кулисами перед выходом, я до последней секунды надеялась, что ничего страшного не произойдет, если сцену у фонтана выпустят. Но за мной пришли два пана и повели под белы ручки…

— Ну а как складывалась жизнь дальше? Что представляли собой партии, которые ты приготовила в следующем году — Горничная и княжна Марья в «Войне и мире», Гувернантка в «Пиковой даме»?

— Гувернантка была одной из самых ярких моих работ. Я готовила ее с Борисом Александровичем Покровским. На репетициях я раз двадцать выходила на сцену и произносила: «Мадемуазель, что здесь у вас за шум!..» Покровский объяснял, что я должна выйти, как королева. Все остальные рядом с ней плебеи — такая это должна быть Гувернантка! Я выходила, а он мне кричал: «Это вышла Образцова, а мне нужна королева!» И все повторялось еще, еще, еще. И действительно, когда я пела Гувернантку в спектакле, я срывала аплодисменты. На сцене находились подруги Лизы, прелестные девушки, но Гувернантка

их всех презирала, она каждой кивала — вот так! — надменным, холодным кивком.

— Но отчего тогда ты переживала свои внутренние драмы? — спрашивала я. — Ведь роли следовали одна за другой. И какие!

— Это правда. Уже в следующем году я спела сразу три партии — Графиню в «Пиковой даме», Амнерис в «Аиде», Оберона в опере Бриттена «Сон в летнюю ночь». И все-таки я переживала действительно страшный период своей жизни, но об этом никто не догадывался. Я чувствовала, что лишь приблизилась к музыке. В душе было много сил. Все это искало выхода. Но выразить себя я могла только голосом. А он еще не слушался меня, как я того хотела. Я ведь только узнала азы вокальной техники, лишь маломальски научилась петь. А попала в большую жизнь — в Большой театр! С благодарностью вспоминаю тех, кто помогал мне в первые годы работы. И прежде всего замечательных концертмейстеров Большого театра Соломона Григорьевича Бриккера и Всеволода Васильевича Васильева. С ними я готовила свои первые партии, слушала интереснейшие рассказы о людях театра, о традициях исполнения, интерпретациях. Я многим обязана этим людям.

«Борис Годунов». Большой театр.

— Ты выступала в спектаклях с большими, прославленными певцами. Как ты себя чувствовала в творческой совместности с ними, чему училась у них?

— Могу тебе сказать, что впечатления от моих партнеров в первых спектаклях Большого театра остались на всю жизнь. Разве я могу забыть Ивана Петрова в «Борисе Годунове»! Какой это был

изумительный певец, и какой это был Борис! Я благодарна судьбе за то, что мне посчастливилось петь с ним в одном спектакле. Я стояла за кулисами, слушала и смотрела все сцены с ним. Марина не встречается с Годуновым по ходу действия, поэтому наблюдать я могла лишь со стороны. И в мою память это врезалось — удивительный голос, талант драматического актера.

А как я любила своих партнеров в «Аиде» — Зураба Анджапаридзе, Жермену Гейне-Вагнер, Павла Герасимовича Лисициана! Гейне-Вагнер поразила меня, когда я училась еще в консерватории. Я попала на ее концерт в Ленинградской капелле. Она начала петь «Аве Мария» Шуберта. Я видела, что она открыла рот, но я почти не слышала звука, — таким она обладала пиано. И даже не пиано, а пианиссимо! Это одно из самых сильных музыкальных впечатлений моей юности. Через несколько лет я дебютировала в Большом театре в «Аиде» и мы пели вместе с ней. Она обладала огромной музыкальной культурой, блистательной техникой, дивной красоты голосом. Она была прекрасной Аидой. Петь с ней в одном спектакле было и страшно, и ответственно, и поучительно, и радостно.

Марина Мнишек. «Борис Годунов».
Большой театр. 1979.

«Борис Годунов». Большой театр.

«Борис Годунов». Большой театр.

Марина Мнишек. «Борис Годунов».
Большой театр. 1979.

Марина Мнишек. «Борис Годунов».
Большой театр. 1979.

А какой голос был у Лисициана! Он пел Амонасро. Я наслаждалась красотой его тембра, у него в голосе была особенная армянская «горлинка», необыкновенная бархатистость.

И он обладал громадным дыханием. Колоссальные фразы пел на одном дыхании, и это тоже было незабываемо. В «Аиде» мы выступали вместе много лет. И последний спектакль, когда Лисициан прощался с Большим театром, тоже пели вместе. В память об этом вечере мне подарили черного котенка, которого я назвала Амонасрик.

А разве я могу забыть концерты Ивана Семеновича Козловского, которые по возможности не пропускаю! Когда Козловский выходил на сцену, я испытывала потрясение. Как он умеет подать себя, как умеет создать музыкальный образ. Это феноменальный певец — по технике, по школе. Как идеально строится у Козловского весь регистр — от нижнего *до* до верхнего *до*. Такой ровный звук редко у кого услышишь. Непрерывная линия! Его граф Альмавива в «Севильском цирюльнике» — совершенно ослепительный образ, недосягаемый для многих и многих музыкантов. Легкость, блеск, головокружительные каденции, настоящее россиниевское сверкание! И — его Юродивый в «Борисе Годунове». Сильный трагический русский характер.

Эти большие музыканты, эти певцы показывали мне ту высоту, к какой я должна была стремиться. Заставляли карабкаться выше, выше, выше. Меня страшно мучило несоответствие между тем, что я чувствую и что могу.

Перед вы, ходом на сцену.

— Но почему тогда ты отказалась поехать на стажировку в Италию, в театр «Ла Скала»?

— Мне нужен был не маэстро из театра «Ла Скала», а совсем другой человек. Он жил в Москве, на улице Горького. Александр Павлович Ерохин. Ему я обязана своим музыкальным развитием. Он выступал на концертной эстраде со всеми выдающимися певцами — сопрано, баритонами, тенорами, басами. Но любимый его голос — меццо-сопрано. Поэтому Александр Павлович много

лет работал с Верой Александровной Давыдовой и Зарой Александровной Долухановой. Давыдову я на сцене не застала, а концерты Зары Долухановой не пропускала. Я тогда училась в консерватории и совершенно обожала эту женщину. Она поражала меня своей музыкальностью, работоспособностью, своими огромными программами, которые включали музыку едва ли не всех эпох, все стили, композиторов от Баха до Свиридова. Она открывала для наших слушателей произведения, которые до нее не исполнялись. Кто-то подсчитал, что в пяти концертах в Ленинграде Долуханова спела сто восемнадцать разных вещей, не повторив ни одной! После концерта я обычно провожала Зару Долуханову на вокзал. Она этого не замечала, я лишь издали осмеливалась смотреть на свое божество. И помню, я всегда завидовала, что у нее такой замечательный концертмейстер. Он был так нежен, так трогательно с ней обращался. И этот замечательный концертмейстер теперь согласился работать со мной!

Когда мы встретились, Ерохин изумил меня энциклопедизмом своих музыкальных знаний. Он владел уникальным собранием нот. А его фонотека — это две тысячи часов музыки всех времен и народов. Александр Павлович много гастролировал. Он покупал ноты во всех странах, где бывал. А если он чего-то не мог купить в магазине, он шел с фотоаппаратом в музыкальные библиотеки.

Сотни нотных фолиантов переснял он в Праге, Берлине, Осло, Стокгольме, Париже, Мадриде, Барселоне, Гаване. Потом он ночами проявлял эти пленки — тысяча и одна ночь, отданная музыке! Ерохин издал более семидесяти сборников зарубежной музыки, обогативших репертуар наших концертных организаций, филармоний, радио. Зачем же мне было ехать в Италию, если судьба посылала мне такого музыканта! Правда, к Ерохину я очень трудно привыкала. Я была девочка самолюбивая, а мне казалось, что он смеется надо мной. Думаю, ему и в самом деле было смешно заниматься со мной после Зары Долухановой с ее колоссальными программами, которые они вместе готовили. Ведь после консерватории у меня, по сути, не было никакого репертуара. Ну, что я выучила? Семь-десять произведений. Когда мы встретились, Ерохин дал мне послушать арии в самом лучшем исполнении, чтобы я поняла свое место, поняла, в каком жалком, плачевном состоянии, в общем-то, еще нахожусь. «Твои успехи на конкурсе и в театре — это только начало», — сказал он. Но, с другой стороны, Ерохина, наверное, увлекла мысль сделать из меня певицу. Наша работа с Александром Павловичем совпала с моей первой большой любовью. Мое чувство воодушевляло меня

на музыкальные подвиги. Но, конечно, и отвлекало. Александр Павлович, чтобы заставить меня заниматься, поступал самым невероятным образом. Он запирал меня на ключ в своей комнате, а сам уходил по делам. «Вот тебе пластинки, ноты, диван — можешь поспать, а Екатерина Андреевна (это его жена) тебя покормит». Так он заставлял меня часами слушать музыку — Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вагнера, Мусоргского, Чайковского, Рахманинова. И не только вокальную, но и симфоническую и инструментальную. И в самых разных исполнениях. Слушать, как я уже говорила, на «да» и на «нет». Он уходил, а я сидела запертая, как в тюрьме. Мне это казалось диким — часами слушать Вивальди или Баха. Эта музыка тогда не была мне особенно близка, а главное, я тогда думала, не особенно и нужна. И я ненавидела Ерохина за эту пытку. И эта жизнь, как в монастыре, продолжалась, наверное, полгода. Единственной моей радостью бывал приход Екатерины Андреевны. Она открывала мою тюрьму, приносила бутерброды, кофе. И мы с ней болтали. Все-таки я стала от Ерохина бегать. «Сегодня я к нему не пойду, — думала я. — А то опять засадит слушать Баха». Но оказалось, этот человек сделал свое дело. Он заразил меня музыкой. Я уже не могла без нее жить. Когда Александр Павлович уезжал на гастроли, я страдала, потому что не могла слушать музыку, которая стала для меня необходимостью, условием моего существования. И когда я стала ездить за границу, то, подобно Ерохину, сама покупала пластинки — собирала теперь собственную фонотеку. И Ерохин иногда приходил ко мне и говорил: «Дай переписать!»

Е. В. Образцова и А. П. Ерохин. Заключительный концерт Конкурса имени П. И. Чайковского, 1970.

Концерт в Зале имени П. И. Чайковского.
Фортепиано — А. П. Ерохин.

Концерт в Зале имени П. И. Чайковского. Фортепиано — А. П. Ерохин.

Концерт в Зале имени П. И. Чайковского.

Надо ли объяснять, как после рассказа Образцовой этот человек интересовал меня! В густоте похвал, раздававшихся со всех сторон, он разглядел одно тревожащее очертание — зияющие пустоты незнания. Пространство музыки покамест лежит за пределами вашего кругозора — вот что, по сути, сказал Образцовой Александр Павлович. Вы не имеете о нем даже понятия. Да, я буду с вами работать, но мое условие: музыкальное

познание. Изо дня в день. Я дам вам палитру — музыку всех эпох и стилей. Палитру голосов. Палитру интерпретаций, прочтений, толкований. И не надо бояться чужих влияний. Это было бы трусостью и неверием в себя. Надо научиться слушать и сравнивать. Только в отборе кроется тайна искусства, всех искусств. Все остальное, как говорится, ждет вас впереди?.

Но сказать так значило понять что-то очень существенное в Елене. Понять сразу, с первого взгляда. Облекая в суровые и крылатые слова свой призыв к ученичеству, Ерохин обрекал себя на потрату. Но эта девочка была многообещающа…

И я ждала встречи с Ерохиным. А он все ездил по северным городам, выступал с концертами.

После концерта.
Е. В. Образцова, Г. В. Свиридов, А. П. Ерохин.

Но вот наконец настал день, и я иду к нему домой.

На звонок мне открыла маленькая, изысканно-хрупкая женщина с фиалково-седыми волосами. Она стояла в окружении кошек, поднявших хвосты.

Это была жена Ерохина, Екатерина Андреевна.

Ее худые руки были унизаны серебряными браслетами. На шее на серебряной цепочке висели эскимосские божки из моржовой кости — тоже две кошки: узенькая, длинненькая и все-таки ростом в спичку. И коротенькая, с круглым наивным животиком.

Перехватив мой, взгляд, Екатерина Андреевна, понимая мое непонимание, кротко разъяснила тайну своих талисманов.

«Это — Александр Павлович. — Она показала на узенькую и длинненькую: — А это — я».

Самое потрясающее, что так оно и было на самом деле. В

коротенькой кошке неведомый резчик схватил именно выражение Екатерины Андреевны.

Екатерина Андреевна проводила меня в глубь квартиры, в комнату Александра Павловича. Он вышел из-за рояля, высокий, красивый, улыбающийся. И, показав на диван, сказал: «Пожалуйста, сюда». И сам снова сел за рояль.

Он играл до того, как я пришла. И будет играть, когда я уйду.

Концерт в Будапеште. 1975.

Комната Александра Павловича много сказала моему

воображению. В ней не было ни красивой мебели, ни красивых заграничных штучек. Хозяин этой комнаты мог бы сказать о себе словами Марины Цветаевой: «Чувство собственности ограничивается у меня детьми и тетрадями». У Ерохина — детьми и музыкой.

Фотографии детей и внуков стояли под стеклом в шкафу. А муза музыки облюбовала здесь каждый предмет. Она выглядывала то из стекол шкафа с нотами и пластинками, то из стекол длинных полок, уставленных кассетами. Ах, да что там говорить!.. И все здесь было насыщено Еленой, одухотворено ею; она смотрела с афиши парижского концерта в зале «Плейель», где они выступали вместе с Александром Павловичем, с фотографий, висевших по стенам. Она была вблизи и в отдалении этой комнаты, этой обители, этого сурового монастыря ее работы, как бы отправной точки художественных исканий, где учитель сказал ей: «Все будет».

Никто не знал ее лучше, чем Ерохин. Не понимал лучше, чем Ерохин. И вот теперь я сидела перед ним, не зная, с чего начать. О чем спрашивать?

Александр Павлович проницательно разгадал мое замешательство и заговорил сам.

Он сказал, что суть его педагогики — научить человека думать. Что значит слушать образцы и отбирать? Это, если угодно, — анатомический театр. «Я музыку разъял, как труп» — отнюдь не кощунственные слова. Это, если хотите, наиболее горделивый, трудный, но и действенный способ познания. Как писал Томас Манн в «Докторе Фаустусе», — «предвосхищение знания». Потому что «пустоты с течением времени сами собой заполняются». Талантливого человека прежде всего надо вывести за рамки узкого, школьного отношения к музыке, научить постижению музыкальной литературы.

— Я Елену сразу предупредил, что буду с ней работать, если это будет для меня творчески интересно. Если она станет учить новые вещи. Меня поразило в ней все. Необычайные вокальные данные. Необычайная творческая фантазия. Тонкий интеллект. И то, как много она успела прочесть. Неистовое трудолюбие. Исступленное. Фанатик! И полное отсутствие коммерческого интереса к результатам своего труда. Она жила тогда у матери, у нее у самой, как говорится, не было ни кола ни двора, но она не стремилась зарабатывать на музыке. У Елены сразу возникла «аллергия» к так называемым сборным концертам, когда певца выпускают между акробатом и жонглером. И так как составление программ было у меня культом и пунктом, мы стали готовить с ней монографические концерты, посвящая их творчеству одного

какого-либо композитора.

Елена учила быстро. Изумляла меня своими безграничными возможностями. Она все могла, ей были подвластны все формы, все краски состояний, страстей. Эпос, трагедия, лирика, музыкальный импрессионизм. За несколько лет она проделала огромную работу! Мы приготовили программы русской музыки. Красота, разнообразие и богатство русского романса: Глинка, Даргомыжский, Римский-Корсаков. Песни и вокальные циклы Мусоргского. Романсы Чайковского — два полных концерта. Романсы Рахманинова — два полных концерта. Прокофьев — цикл песен на стихи Анны Ахматовой. Отделение из романсов и песен Свиридова. Программа старой итальянской музыки — Вивальди, Марчелло, Скарлатти. Программа из произведений Баха, Генделя. Программа французской музыки — Массне, Сен-Санс, Форе. Программа немецкой музыки — Шуман, Брамс, Вольф. Цикл «Любовь и жизнь женщины» Шумана — уникальный в ее исполнении!

Все эти произведения она учила на языке оригинала, — продолжал Александр Павлович. — Когда мы готовили итальянскую или немецкую программу, я даже по телефону разговаривал с ней только по-итальянски или по-немецки. Она сердилась от того, что ничего не понимает, но я ее переборол. Заставил учить языки, читать литературу в подлиннике. Существует нерасторжимая связь музыки с музыкой языка, на котором написана опера, романс, вокальный цикл. Если слушать «Хованщину» Мусоргского на немецком или, скажем, на китайском — будет совсем другая музыка. И кроме того, ни один перевод не может передать всех тонкостей и аромата подлинника.

— Но ведь пели же наши певцы «Хованщину» на итальянском языке в театре «Ла Скала», — сказала я. — И даже дважды — в шестьдесят седьмом году и в семьдесят первом. Ирина Архипова, исполнявшая Марфу, рассказывала мне, что перевод был сделан Исайей Добровейном. Очень хороший перевод, который помог певице открыть в страстной натуре Марфы новые глубины. Марфа стала для Архиповой не только мстительной ревнивицей, но и спасительницей загубленной души. И вокально этот образ у Архиповой выиграл от постановки в «Ла Скала». Как сказал певице Борис Эммануилович Хайкин, Марфа у нее стала «еще кантиленнее». То же самое произошло и с ее Мариной в «Борисе Годунове», которую она тоже пела дважды в «Ла Скала», причем первый раз, в шестьдесят восьмом году, на итальянском языке.

Е. Образцова и синьора Тосканини. Италия, 1969.

— Видите ли, в Италии после гастролей Большого театра проснулся интерес к русской музыке. Итальянцы стали открывать ее для себя. И та постановка «Хованщины», о которой вы говорите, тоже была открытием. Главные партии тогда действительно пели «славяне»: Марфу — Ирина Архипова, Досифея — Марк Решетин, Ивана Хованского — Николай Гяуров. Режиссером спектакля был Иосиф Туманов. Но остальные солисты, хор и дирижер Джанандреа Гавадзени — все были итальянцы. А «Ла Скала» не может себе позволить разноязыкую оперу. Так что наши певцы выучили свои партии на итальянском, чтобы в Италии — на родине оперы — зазвучал Мусоргский. Но мы с вами говорим не о той конкретной постановке, а о принципиально иных вещах. О том, что музыкальное произведение нужно петь на языке оригинала. Ни один перевод, к примеру, не может донести тех чисто французских нюансов, которые есть в «Кармен», а значит, и тех эмоций и того накала страсти.

— Да, Образцова говорила: «Петь „Кармен“ по-русски для меня мучение. Например, в сегидилье. Там, где у Бизе большая музыкальная фраза, я вынуждена в середине ее брать дыхание — этого требует русский язык, — и музыка разрушается».

— Она права, — заметил Ерохин. — Именно поэтому в свое

время она отказалась петь Марфу по-итальянски. Она спела ее лишь в семьдесят третьем году — спела по-русски. Тогда Большой театр во второй раз приехал на гастроли в Италию. Наши артисты привезли пять опер — «Руслан и Людмила», «Князь Игорь», «Хованщина», «Евгений Онегин», «Семен Котко».

— Александр Павлович, вы учили Образцову слушать музыку в разных исполнениях, анализировать, сопоставлять чужие интерпретации. Но скажите, не опасно ли это чрезмерное вторжение рассудка в ее естество, в природу? Не иссушает ли это способность на порыв, на движение, на импровизацию внутренней жизни? Ведь анатомировать музыку — это дать господствовать отвлеченной мысли над чистым переживанием. А Образцова — актриса скорее стихийного таланта, чем какой-то продуманной, выверенной схемы.

С дочкой Леной. 1970.

— Если вам придется долго наблюдать за работой Елены, вы поймете, что преувеличиваете ее стихийность, — сказал Александр Павлович. — Однажды мы возвращались с ней из Калинина. Ехали после концерта ночным поездом. И она всю ночь разбирала исполнительниц Марфы в «Хованщине». Если не ошибаюсь, она досконально проанализировала шестнадцать певиц — беспощадно или с любовью. Вникнув в эти различия, Елена созревает до сокровенного, своего. Это вовсе не означает, что она подхватывает чужие выразительные средства. Подхватывать их — значит подхватывать мертвое: итог чужой эмоции. Но она должна знать предшествующий опыт, чтобы

потом, отрешившись от него, искать на самостоятельном направлении, уйти в свободу импровизации. И это не мешает ее способности к перевоплощению. Она полностью растворяется в образе. Когда мы выступаем на концерте, рояль стоит чуть боком, чтобы мы могли видеть друг друга — глаз в глаз. Однажды Елена пела Графиню из «Пиковой дамы». Я поднял глаза от нот и вдруг увидел перед собой старуху. Ни молодого лица, ни нарядного концертного платья — старуха! Мне стало страшно. А знаете, что она сказала мне перед концертом? «После концерта я тебе напишу список всех моих ошибок, что будут во время выступления. Если что-то пропущу, добавишь!» Но мне не пришлось ничего добавлять, она все спела верно.

Елена — пленница музыки. Это многое в ней объясняет. И многое в ней извиняет. Когда вы узнаете ее ближе, вы поймете, что музыка, в сущности, мало места оставляет в ее жизни для чего-либо остального. Я сказал ей однажды: «Если ты когда-нибудь умрешь во время концерта, ты все равно будешь петь, пока занавес не закроется».

В последние годы я уже сам учусь у нее. Генрих Густавович Нейгауз говорил, что он каждый раз учится у Рихтера. Так и я. Я восхищаюсь необычайным талантом Елены, я ею горжусь и отдаю ей все силы.

— Александр Павлович, в вашем доме Образцова впервые услышала Марию Каллас.

— Каллас была идолом Елены. Но Каллас пережила разные периоды в своей жизни — расцвета, застоя, топтания. У нее были гениальные спектакли. И у нее были провальные спектакли. Елена действительно слышала все, что пела Каллас. Она точно знает, когда та была в форме, а когда нет. Но в своей любви Елена принимает Каллас целиком.

Александр Павлович провожал меня до дверей.

— Не старайтесь узнать у меня все. Оставьте место для собственной пытливости. Вы откроете удивительный мир, — сказал он на прощание.

Екатерина Андреевна сидела в маленькой кухне. «У меня готов пирог», — сказала она. И я осталась с ней, а Александр Павлович ушел к себе. Екатерина Андреевна показывала фотографии своих внуков, по которым она так тосковала. Озаренно вглядываясь в их лица, она рассказывала, кому сколько лет, кого как зовут, кто чем занимается. Мы рассматривали внуков от младенчества к детству и юности. Потом в обратном порядке, потом с середины. Так что я отчасти запуталась и раз или два перепутала их имена. «Да что с вами!» — воскликнула Екатерина Андреевна, как бы ставя под сомнение мой рассудок.

Чтобы больше не ошибаться, я любовалась внуками молча.

Эту женщину нельзя было огорчать.

Кошки тоже были тут. Сиамские, тигровые, голубые. Они спали, сидели, разговаривали с Екатериной Андреевной…

Но как я жалела, что меня не было в том ночном поезде, когда Образцова рассказывала Ерохину о Марфе! Теперь ни он, ни она сама уже не могут вспомнить в подробностях того рассказа. Это ушло, как из дома уходит теплый воздух…

Забегая вперед, скажу: я начала свои записки в семьдесят шестом году и заканчиваю их в восемьдесят первом. Книга не поезд, который должен прийти точно по расписанию. Но я не подозревала, что путешествие затянется на пять лет. С разных сторон открывалась жизнь Образцовой. Накапливались впечатления, но работа застаивалась в завалах сомнений.

«На мой взгляд, не существует ни разговорного, ни литературного языка живописи, и безумие даже искать ей словесный эквивалент, поскольку живопись сама по себе уже речь о чем-то, однако именно поэтому критик — понимая, разумеется, что можно создать портрет человека, но не портрет портрета, — выпутывается, подменяя словарь, и говорит, когда потрясен живописью, о музыке, танцах, запахах и т. д. …» — писал Луи Арагон в «Анри Матисс, романе».

Леонард Бернстайн в остроумной книге «Музыка — всем» высмеивает Объясняющего Господина с его «сейчас-последует-новое-обращение-темы-во-втором-гобое»…

Выпутываться и подменять словарь я не умела. Роль Объясняющего Господина мне тоже претит.

Правда, Бернстайн смеется и над теми, кто рассказывает анекдоты о жизни музыкантов с бесконечными вариациями на тему «птички-пчелки-ручейки» — «бабушкины сказки», «фальшивые, не относящиеся к делу».

Совет Бернстайна — найти «золотую середину». Но легко сказать — золотая середина!

Что бы ни говорил Ерохин об умении Образцовой анализировать, в ее отношениях с музыкой остается огромная область потаенного, непостижимого, подсознательного. Что происходит с ней там, где, как она признается, чувствует себя блаженно или сгорает, куда она вхожа как завсегдатай, баловень, актриса? В своих попытках проделать путь вспять, в детской доверчивости к словам, к их окончательности она бывает убеждена, что хорошо рассказала тайну таланта и музыки. Печалиться о том, что слова лишь символы, тщащиеся дознаться до смысла и самосмысла того, о чем дознаться нельзя, она

предоставляет кому угодно, если вообще догадывается о печали.

Человек органический, живущий сердцем, Образцова боится формул и доктрин, не желая рабски следовать каким бы то ни было установлениям. Боится резонеров, людей умствующих, рассудочно-холодных, но мысли о музыке и — музыкантах снедают ее. Ее своеобразная наивность, эта неизбежная предпосылка всякого творчества, идет рука об руку с интеллектом. Под внешней веселостью, юмором, даже проказливостью скрывается глубокая вдумчивость.

Нужно долго быть с ней, видеть ее едва ли не каждый день, чтобы ее *услышать* и понять.

«Когда говорит великий художник, многое следует запомнить. Но когда он судит самого себя, нужно уметь пропускать мимо ушей то, что он говорит. Твердо, решительно. Разве мы не берем до известной степени реванш, видя в нем отчасти *свою* натуру?» — Луи Арагон об Анри Матиссе.

Когда корпишь над своим, даже отдаленное и весьма косвенное родство, звук переклички — напутствие, благодеяние судьбы. Нужно было понять, что именно следует запомнить, а что пропускать мимо ушей.

Вот так, провисая меж сомнениями, я ходила на ее уроки музыки. Приносила разные книжки о деятелях современного театра, среди которых мы неосознанно отыскивали для себя образец.

Однажды она сказала:

— Очень мне не понравилась эта книжка, которую ты дала читать. Страшно!

— Почему?

— И артист — дутая фигура. И эта женщина, которая о нем пишет, неприятная. Так много разговаривает об искусстве. Высокопарно, претенциозно, парадно. Не хочу я парадности.

— А чего ты хочешь?

— Правды и простоты. И вообще не делай меня умнее и лучше, чем я есть. Художников нельзя мерить мерками нормы. В известном смысле в них столько же здорового, сколько и больного. Столько же сознательного, сколько и бессознательного. А с тобой я откровенна. Знаешь ли, что ты — единственная, кто видел мои занятия музыкой? Никто не знает, как я это делаю. Я совершенно не выношу присутствия постороннего. Если он думает о чем-то, мои мысли уходят за его думами, и я не могу петь. А ты мне не мешаешь, и это поразительно.

Этот разговор был для меня, как замыкание.

«Мне представлялась счастливая возможность присутствовать при его работе над рисунком, к которой он как раз приступал, и

тем самым возможность проследить за тем, за чем никто до меня проследить не мог. Попробуй откажись! Меня всегда влечет опасность, это у меня в натуре… Было ясно, что я пускаюсь в авантюру, сулящую мне гибель. Но как раз поэтому… Всякий или почти всякий раз я находил в Симиезе новые рисунки. Новые соблазны. Манки. Он ждал, пока я дозрею. Он сделал из меня свидетеля. Своего избранника, хочу я сказать. Я присутствовал при рождении на свет рисунков. Я дышал этой атмосферой» — Луи Арагон, «Анри Матисс, роман».

В тот день и я догадалась, что присутствую при рождении ее музыки. По утрам в тишине ее огромной квартиры бываю свидетелем живых, текучих, таинственных мгновений ее работы. Ее бессчетных черновиков, ее преодолений и счастья.

Она стронула с места мою застоявшуюся работу.

Я нашла меру своей свободы и дистанции — записки очевидца.

Не «портрет портрета», но — портрет натуры…

Апрель 1977 года

Образцова еще в Нью-Йорке.

«Щастия с тобой беседовать хотя пером», как писали в старину, я лишена. Но у меня есть ее серый портфель с записками. Есть пластинки. А в памяти ее спектакли.

Она записала на пластинку все, что спела в «Пиковой даме»: Полину, Миловзора, Графиню. Одно время мечтала о Лизе. «Мне так хотелось ее спеть! Она вырвалась из-под опеки Графини — скандальная история по тем временам! Но я бы сделала Лизу не сильной, страстной, как ее часто изображают в театре, а слабой, женственной, любящей. Ведь она жертва любви Германа, а сам Герман — жертва жизни…».

«Пиковая дама». Большой театр.

Из всех героинь Образцова оставила себе Графиню.

Есть какая-то непостижимая тайна в том, что Графиню она спела в самом начале своей карьеры — двадцатипятилетней. А к Кармен шла еще почти десять лет.

Веселая, красивая, начиненная взрывчаткой жизни, Елена меняется местами с «осьмидесятилетней каргой», отжившей, отлюбившей la Venus moscovite[3].

Впрочем, ее Графиня выносит на сцену не старость — величие. Она худа, держится очень прямо; породисто-горбоноса. Голова ее слегка подергивается. И подергивание передается палке, на которую она опирается. Но за пресыщенно-стеклянными

зрачками не склепный холод мертвой души. В них золотой сон минувшего века. В них сад минувшего века. В них бал минувшего века.

В роковом антиромане между ней и Германом есть роднящая их ненужность нынешнему веку, обратность ему — судьбой и сутью.

Образцова поет Графиню темной и золотой краской. И рембрандтовским богатством оттенков и тембров.

Этот шедевр — сцена и романс Графини — есть на пластинке. Те, кому не выпало счастье видеть ее Графиню в театре, увидят ее по этой пластинке — в театре голоса Образцовой.

Одна в своей спальне, возвратясь ночью с бала, Графиня остается сидеть в кресле. Патрициански лиловый халат. Блескучее, как мороз, жабо. Золотое кресло.

«Что за манеры! Что за тон! И не глядела бы! Ни танцевать, ни петь не знают!» — Тени угасшего бала еще раздражают ее дух.

«А бывало, кто танцевал, кто пел?» — выспрашивает она сокровенно из тьмы прошлого. Мечтанный бал открывается ей живым видением. Зазеркальные лики, которым Графиня ровесница и ровня. Она выпевает те имена, возглашает их суетному веку голосом, полным огня и мрачного великолепия.

А дальше уже все из той эпохи — тех балов, манер, Любовей. Эпохи маркизы Помпадур. И французский романс из той эпохи. (Чайковский взял его из оперы Гретри «Ричард Львиное Сердце».)

И приживалок она видит сквозь трепет золотых свечей: одни капоты, без лиц; мышиный цвет старости. Спугнувшие ее сон!

Гонит прочь.

В расплыве улыбки опевает, отпевает видение сна — голосом самым нежным, молодым, сладостным.

И так засыпает…

По этой роли я поняла, что Образцова помимо прочего великолепно владеет искусством пластической метаморфозы.

Ее Графиня. И ее принцесса Эболи из «Дон Карлоса».

Графиня. «Пиковая дама». Большой театр, 1965.

Графиня. «Пиковая дама». Большой театр, 1965.

В волнах шуршаще-почтительного, воланно-воздушного, дамского придворного реверанса она несет надменность позы — с отклоном спины, с занесенной головой (высокий нимб веерного, ажурного воротника), с загадочной полуулыбкой.

Так ходят ренессансные красавицы на старых полотнах. А вживе — манекенщицы Диора.

Помню, мне захотелось узнать, у кого из них Образцова

перенимает свою походку для Эболи или для той же Графини?

Елену вопрос слегка раздосадовал.

— Ну как ты не поймешь, — воскликнула она, — что Графиня или Эболи начинают жить своей самостоятельной жизнью! Это не я, уже не я! Я с таким наслаждением пою Графиню, потому что как будто возвращаюсь в жизнь, в которой уже была. Я думаю — ну, вот я теперь буду в Париже, в Санкт-Петербурге…

Если я выучила партию, представила себе героиню, знаю историю, костюмы, то потом мне уже не надо ничего придумывать. И я тебе скажу, что не всегда знаю, что сделаю через две минуты на сцене. Вдруг мне захочется сесть там, где режиссер и не предполагал. И я не могу этому противиться, я должна это сделать. Или наоборот, я знаю, что должна сделать такую-то мизансцену, а я не могу. Если мне неудобно, я буду врать. Тогда я уйду из мира моей радости. Поэтому отказать себе в том, что мне хочется в данную минуту, я не в состоянии. И не потому, что я недисциплинированная. А что-то мне не позволяет быть послушной.

— Как же в таком случае складываются твои отношения с режиссурой?

— В Большом театре у меня было не так уж много премьер. Меня вводили в старые спектакли, как правило. Поэтому я сама режиссер почти всех моих ролей. Кроме Гувернантки, Оберона в опере Бриттена «Сон в летнюю ночь» и Фроськи в «Семене Котко». Их я сделала с Борисом Александровичем Покровским. А остальные роли я делала сама. И Графиню тоже. Я так ее люблю, что не хотела ни с кем делить. К тому же у меня сразу возник конфликт с режиссером, который вводил меня в спектакль. Он втолковывал, что Графиня — вздорная старуха, холодная эгоистка, помыкающая приживалками и воспитанницей. Он чересчур буквально прочел повесть Пушкина. И от меня он хотел натуралистических примет дряхлости и вздорности. Но ничего этого нет в музыке Чайковского. Первые спектакли отнимали у меня очень много сил, физически я чувствовала себя абсолютно разбитой. На сцене я была внутренне такой старой, что мне хотелось даже молодиться. Потом я целую неделю приходила в себя, у меня дрожали руки, ноги… Но Графиня — это сильный трагический характер.

— Твои слова в перекличке с тем, что о «Пиковой даме» писал Соллертинский, — заметила я. — «Трагический фатализм партитуры „Пиковой дамы“ идет не от Пушкина, а от Чайковского». «Судьба, фатум, слепой рок — основная метафизическая идея в мировоззрении Чайковского и основная идея его симфоний — Четвертой и Пятой. Последние годы

Чайковский нашел имя фатуму — смерть: в Патетической симфонии, в „Пиковой даме“. Носительницей идеи смерти и первой ее жертвой является старуха Графиня». Твоя Графиня, ушедшая в сон своей молодости. И возникающий в ее спальне Герман. У Чайковского он ужасающе одинок. Лиза для него спасение от мук одиночества. Через страсть возникает тема карт. Через карты он приходит к безумию. Все доведено до предела — страсть, фанатичное желание реализовать себя, тайна карт и Графиня, которая не хочет открыть этой тайны. Когда он будит ее, она в ответ его мольбам произносит немой монолог ужаса. Когда же до нее доходит смысл его домогательств и угроз, у нее достает надменности и сил подняться с кресла и указать ему — вон! И в этом тоже порода и эпоха. И только потом умереть…

— Когда Чайковский писал сцену смерти Графини, у него волосы дыбом стояли — так ему было страшно! — сказала Образцова. — И он рыдал. Вот такое ощущение должно быть и у людей в зале. Волосы дыбом! Но я никогда не слышала такого исполнения… Конечно, все, что написано о «Пиковой даме», надо знать, — продолжала она. — Но я обязательно должна найти свое авторство в способе существования на сцене. Я должна Графиню представить не умозрительно, а чувственно. Иначе роль не пойдет. И я никогда не пою ее просто так. Бесконечные ассоциации! Графиня вспоминает свою молодость, жизнь в Париже…

Я много пела в Париже и всегда помню один свой концерт в Версале — в театре Марии-Антуанетты. На популярном во Франции фестивале «Версальский май». Зал небольшой, всего на двести пятьдесят человек. Концерт шел при свечах. Я одевалась в большой комнате с низкими, в полметра от земли, окнами, в которые с улицы заглядывали ребятишки. Это была комната для переодевания королевы. На мне был седой голубой парик и длинное платье сизого пыльного тона. На заднике сцены была нарисована анфилада дверей. И я вышла на сцену как будто из дворца, из этих залов. Я так представила себе все это, что мне уже ничего не нужно было придумывать. У меня было полное ощущение, что я живу в восемнадцатом веке, пою в восемнадцатом веке. На сцене стояли два мальчика в старинных камзолах и париках. В руках они держали жезлы, увитые цветами. И они стучали ими об пол, возвещая начало концерта. В тот вечер я пела Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, Рахманинова, Чайковского с радостью, с наслаждением. А после концерта всех присутствующих пригласили на прием. Нас принимала в своем замке маленькая старушка в черном шифоновом платье, усыпанном бриллиантовыми пуговками. В залах стояли слуги в

ливреях. Мой импресарио во Франции Жорж Сориа сказал, что он всю жизнь живет в Париже, но ни разу не был приглашен в этот дом. Это высший свет Парижа. Мир, который я тогда увидела впервые. И в мою память врезалось, как эти люди сидели, как разговаривали, как держались. Мы пили вино, которое не нужно было даже глотать. Я делала глоток, и все — одно испарение! И ела я что-то такое, что само таяло во рту. Дамы были одеты в изумительные платья. На шеях, на руках сверкали камушки необыкновенной красоты, золото, серебро, платина. Весь вечер я прожила как будто в другом веке. И теперь, когда я пою Графиню, все это встает перед моими глазами — Версаль, театр Марии-Антуанетты, те залы, прием и хозяйка вечера, как будто вышедшая из восемнадцатого века. И все это Каким-то таинственным образом проникает в музыку, в голос, в тембр…

В портфеле Образцовой нашелся дневник, где ее рукой движет, кажется, сама Кармен.

И хотя речь о Кармен впереди, хочется привести его:

> «Я люблю Хозе до последнего вздоха! И вчера я поняла, какая я жестокая. Я мучаю его. Но такой у меня характер, и я ничего не могу с собой поделать…
>
> А как я ждала Хозе во втором акте! Когда пришел Эскамильо, он был мне неприятен. Я ждала Хозе. И вот его песня, я чуть с ума не сошла от счастья. Бросилась к нему на шею. И тут же смутилась, стала болтать глупости. Как мне хотелось ему понравиться, когда я танцевала. Наверное, никогда в жизни я так не танцевала, как в тот вечер. И я стала звать его в горы, чтобы он принадлежал только мне. Я хотела его любить свободно, как любят звери. Не притворяться. А в таверне мне все мешало. Я ослепла от ненависти, когда он сказал, что не может уйти со мной. Разбила стаканы, разлила вино, которое стояло на столе. Впала в какое-то беспамятство — от любви и горя. Я думала, что не смогу петь. И когда вошел офицер, я обрадовалась ему. Это был хоть какой-то исход моему состоянию. Я улыбнулась ему, и Хозе стал ревновать. Когда офицер ударил Хозе по лицу, тот зашелся от бешенства. Я стояла рядом, хотела погладить его, но я и боялась его. Он мог бы меня ударить, и тогда я бы убила его навахой.
>
> И как осторожно я спросила: „Всюду теперь с нами пойдешь?“ И поняла: он все бросит и уйдет со мной в горы. А ведь я могла убить офицера, и никто не узнал бы

о непослушании Хозе. Но он был мой!

А в горах у нас было плохо. Он просил моей любви, а я не люблю, когда меня просят. Он был пьяный от любви и горя. Он хотел насытиться и успокоиться. Он любил не меня, а свое горе, он искал во мне утешение. И меня это раздражало. Мой господин был слабее меня. И он это почувствовал, он понял, что я ему не принадлежу. И ненавидел меня, а я его. Мне теперь хотелось избавиться от него, и я решила его убить. Когда пришла Микаэла и сказала, что мать Хозе умирает, мне стало жаль его. Я хотела его успокоить, это сделала Микаэла. Она стала звать его домой, и я обрадовалась, что наконец все кончится. Но Хозе захотел остаться и унизить меня. Я не выдержала и бросилась на него с навахой. Он швырнул меня на землю и ушел угрожая.

А потом было наваждение, я искала его повсюду. И чтобы не сойти с ума, стала возлюбленной Эскамильо. Когда я узнала, что Хозе на корриде, я стала ждать его. Он вышел такой жалкий, обросший, растерзанный, упал на колени, и я почувствовала, что готова его растоптать от гадливости. Я умру, если он коснется меня.

И когда наваха вошла в меня, мне стало больно. Я простила Хозе все. Мне хотелось жить и жить с ним, чистым, несчастным человеком, которого я вознесла и уничтожила. Я его любила, умирая. Глаза мои уже ничего не видели, но я шептала: „Хозе, Хозе, Хозе…“

Потом я умерла, все пропало.

Потом меня подняли и сказали, что надо выходить на аплодисменты. Я ничего не понимала. Я была еще мертвой. Но Хозе поцеловал меня и повел на авансцену. Весь зал встал. Мне было душно, темно, голова кружилась, и сознание пришло не сразу. Потом приходили люди, стояли в очереди за автографами, я подписывала, но все шло мимо, мимо…»

* * *

Но тот же серый портфель сохранил и записки иного рода. Они относятся, по всей вероятности, к марту шестьдесят седьмого года, когда Образцова спела Любашу в «Царской невесте». На листках из школьной тетрадки она расчертила мизансцены всех действий оперы, отметила линиями, откуда и куда идет Любаша. Дальше следовал подробный, по каждой музыкальной фразе,

психологический анализ состояния ее героини.

Отдавая мне свои записки, Образцова аттестовала их как «страшно наивные».

«Я в то время чрезмерно увлекалась режиссурой. Запиралась одна в комнате, придумывала всевозможные предлагаемые обстоятельства, разговаривала с собой».

Как бы то ни было, эти дневники приоткрывают ход ее работы, ход мысли, предшествование той самоприходящей легкости, той «истине страстей», с какой она потом живет на сцене жизнью своей героини.

Первое действие. Выход — все внимание на Грязного. Оценить его поведение. Заметить Бомелия, его глаз (похотливость, плохой глаз). Говорить с Малютой и следить за Григорием.

Главное в первом действии — клятва Любаши: «Я ее отворожу!»

Главное в ее поведении: «Нет, быть не может! Ты меня не кинешь!»

Она выходит во всем параде. Почему? Каждый день ждет Григория, всегда готова его принять. И сегодня тоже.

Любаша не жена — любовница. Она не венчана. Сколько раз она говорила об этом Грязному, но он уверял, что любовь истинная не нуждается в благословении.

Она подслушала разговор Григория с Бомелием, у нее закралось подозрение. Ее состояние — любовь и сомнение. Она ждет, что Грязной разубедит ее. «Ох, надоела я тебе! Давно пора, чего ты хочешь, девка?» — спрашивает себя, а ответа ждет от него. А он — холодно: «Ложися спать, Любаша».

«Нет, быть не может! Ты меня не кинешь!» — Страстная вера в это. Невозможность жить без Григория.

«Оставь ее. Она тебя не любит». — Нет такой второй любви! Никто не может так любить, как я!

Она напоминает ему, чем пожертвовала ради любви, напоминает о былом счастье. Каждое слово подбирает, побарывая стон: «А ты меня покинешь!..» — Ей стало страшно. Она вдруг поняла, что пойдет на все, чтобы вернуть любовь Грязного. «Не погуби души моей, Григорий!» — это уже не мольба. Это угроза. «Постой, не уходи, скажи мне, что любишь, а не ее, не эту…». — Ужасное подтвердилось. Взрыв ожесточения и клятва — отворожу!

Любаша чувствует не только отчаяние, боль, но решимость, громадные силы для борьбы за любовь.

Второй акт. Музыка интермеццо. *Действия нет!*

«Разведала…». — Появляется на сцене. Глядит в окно дома

Марфы. Оценивает соперницу: «Да, недурна…» — Совсем успокаивается: «Разлюбит скоро…»

Выдерживать паузы: да, недурна. Бросать концы, повисать должны в аккорде эти реплики.

Волнение уже ушло. Марфа не та женщина, которая может удержать Григория.

«Взгляну еще… А!.. Это кто?..» — Удар по глазам. Любаша приняла за Марфу ее подружку — Дуняшу. И теперь красота Марфы захлестывает ее: «Этой не разлюбит!» *В голосе дать контраст очень сильно.*

Но почему ее пугает красота Марфы? Ведь сама Любаша красавица! Не красоты она боится — чистоты, невинности. Она сама уже вся затрогана Григорием.

Вмиг воспоминание о мести и Бомелии: «Где этот нехристь?»

«Открой окно…» — с полным безучастием к Бомелию. Обдумывает план действия. И только фразу «Нет, не пойду к тебе я ни за что!» выделить для финала акта. Бомелий ей отвратителен физически, его влажные порочные руки.

«Я слышала, что ты досужий знахарь. Это дело!» — мысль о погибели Марфы приходит к ней в этот момент. Вспомнив соперницу, Любаша гонит от себя ее сияние. Хочет, чтобы оно погасло. И потому — просьба зелья.

Клятва Бомелию: «На пытке не скажу — откудова взяла!»

Когда Бомелий объясняет: «Не продажный мой порошок», — спросить просто: «Заветный, что ль?» Предлагает изумрудное кольцо, жемчуг. Это торг, дело.

Одного поцелуя хочет Бомелий.

«Что! Немец! Ты умом рехнулся! Прощай, коли не хочешь! Я найду другого, посговорчивей!» — В страшном оскорблении она сильнее его. И она бы ушла, но слова Бомелия: «Только завтра все расскажу боярину Грязному» — останавливают ее. «Сам бес тебя, проклятый, наущает!» И опять торг. Но она не догадывается о цене, которую ей придется заплатить Бомелию.

И вдруг слышит смех Марфы. Это кульминация ее чувств и решения. «Смеется… О! Заплатишь же ты мне за этот смех!» И Бомелию: «Ступай готовить зелье». — Десять тысяч согласных — сссс, тттт, пппп… «Я покупаю… Я согласна… Я постараюсь полюбить тебя!»

Ария «Вот до чего я дожила…» — оплакивание себя, своей любви.

«Но если ты обманешь!» — к Бомелию — спеть страшно и очень ярко.

«И я не обману…». — Она видит свою месть свершившейся. Бог простит ее, Любаша знает это. Потому что — за Любовь!

Бомелию: «Тащи меня в свою конуру, немец!» — спеть с отвращением. «Немец» — быстро, как бы с гадливостью прикоснувшись.

Четвертый акт. Состояние аффекта. Перед Любашей проходит вся жизнь. Дать разбросанными фразами: «Позабыл… подслушала… выпросила зелья… заплатила… зачахнет человек…»

Как будто пришла в себя. Осеняет яркая мысль. Это как в «Крейцеровой сонате»: «Нож вошел в корсет, а потом во что-то мягкое, теплое…». Она догадалась — ей нужно умереть от руки Грязного.

Как в «Очарованном страннике», просьба: «Столкни меня!» Так и Любаша: «Убей, скорей!»

Любаша. «Царская невеста».
Большой театр, 1967.

В письмах Н. А. Римского-Корсакова разным людям в пору создания им оперы разбросано множество мыслей о музыке, о мелодичности, о пении, каким оно должно быть.

В письме к Н. И. Забеле, исполнительнице Марфы,

композитор писал: «В пении заключается и драматизм, и сценичность, и все, что требуется от оперы; а критика говорит: „только пение!“ — и не понимает, что это не только самое трудное, но что это все остальное в себя включает».

Образцова следует этому завету. И своим ученикам преподает те же уроки. Однажды я пришла к ней, она сидела задумчивее обычного. Сказала: «Сегодня мы повторяли Любашу с Мариной Шутовой. У нее очень хороший голос и хорошее сердце. Она умная девочка, эмоциональная. Но ария Любаши у нее никак не получалась. Она поет все верно, но я ей не верю. И я начинаю ей рассказывать об отношениях Любаши и Грязного, как он увез ее на тройке из Каширы. „Бывало, мы, чуть девица по сердцу, нагрянем ночью, дверь с крюка сорвали, красавицу на тройку — и пошел!“ А Марина мне говорит: „Нет, Елена Васильевна, я сейчас не могу думать об эмоциях, я должна сделать партию технически“. Но это не „Норма“ Беллини, которую можно спеть чистой техникой. Я сказала: „Если ты будешь думать только о нотах, ты и петь будешь не музыку, а ноты. А если ты подумаешь о чувстве, о смысле, дашь волю воображению, ты станешь петь уже музыкальные фразы. И тогда дыхание пойдет за тобой и будет фразой управлять. И голос окрасится в то чувство, которое ты испытываешь в данную минуту. Без своего отношения фраза звучит сухо и некрасиво. За словом, за музыкой — движение души…“».

Любаша. «Царская невеста». Большой театр.

Любаша. «Царская невеста». Большой театр.

Образцова теперь иначе поет Любашу, чем в то время, к которому относятся ее записки. Она далеко отходит от своих ранних режиссерских ремарок. Отходит в чем-то и от одноименной поэтической драмы Л. Мея, положенной Н. А. Римским-Корсаковым в основу «Царской невесты». У Мея Любаша в своей страсти и мести — темнее, гнетущее. Грязной убивает ее со словами: «Собаке — собачья смерть!» У Римского-Корсакова, считавшего «музыку искусством лирическим по

существу», эта героиня нежна, трепетна и прекрасна. Но душа ее ранена. Лирический дар Образцовой являет эту душу обнаженной, в переливах света и тьмы, в пульсации тончайших оттенков. И при этом в ее пении нет ничего чрезмерного, аффектированного. Во втором акте, обращаясь к Бомелию: «Ступай готовить зелье», она отказывается от «десяти тысяч согласных — сссс, тттт, пппп». Лишь интонацией выделяет фразу. И иные драматические места поет вполголоса — mezza voce, владея драгоценной и редкой способностью вокальной гибкости, которую, между прочим, так высоко ценил Н. А. Римский-Корсаков у певицы Надежды Ивановны Забелы.

В записках Образцовой разбросано множество мыслей о «Хованщине». Она спела Марфу в Большом театре в тысяча девятьсот шестьдесят восьмом году. Но и по прошествии стольких лет героиня оперы Мусоргского влекла к себе своей непостижимостью, глубиной. И в Наших разговорах Образцова возвращалась к Марфе чаще, чем к какой-либо другой роли.

— Прекраснее, чище, трагичнее и возвышеннее, чем музыка «Хованщины», для меня нет. А Марфа — моя самая любимая. И она все время у меня меняется. Всегда вижу суриковскую «Боярыню Морозову». «Персты рук твоих тонкостны, а очи твои молниеносны. Кидаешься ты на врагов, как лев». Это о ней так протопоп Аввакум писал. Эта боярыня Морозова душу мою и смутила. Ее безумное лицо, ее фанатизм, ее двуперстие! Я думала, что Марфа могла быть и такой. Но с другой стороны, такую Марфу ставили во мне под сомнение высокопочитаемые мною певицы — Надежда Андреевна Обухова и Софья Петровна Преображенская. Счастлива, что Преображенская была председателем комиссии, когда я сдавала выпускные экзамены в консерватории. Она поставила мне пять с плюсом. Сказала: «Теперь я могу умереть спокойно».

«Хованщина». Большой театр.

Обухова и Преображенская, их личности, их голоса, их отношение к раскрытию образа формировали меня как русскую певицу. Они олицетворяли благородство характера, возвышенный строй мыслей и чувств. И все это я слышу в их пении. У Преображенской Марфа сильная, нежная и очень красивая. А Обухова пленяет меня своей необыкновенной поэтичностью. Нестеров написал Обухову Марфой. Огромные, бескрайние поля и Марфа. Ее покой, уединенность. С нестеровской акварели мне слышится ее голос, благородный, нежный, теплый. Песня ее Марфы — растворение любящей души в природе:

«Исходила младешенька
Все луга и болота;
Все луга и болота,
А и все сенные покосы.
Истоптала младешенька,
Исколола я ноженьки,
Все за милым рыскаючи,
Да и лих его не имаючи».

Я делала Марфу и фанатичной, верующей. И страстной, любящей женщиной. Мусоргский писал, что Марфа *чистая,* петь ее должен «до зела чувственный, но вместе и страстный альт». Ее песня — о земном чувстве. От спектакля к спектаклю, год за годом уходила я от боярыни Морозовой, к просветленной, любящей Марфе. И в последних спектаклях Марфа моя — только любящая. Я пою ее нежным, сокровенным голосом:

«Словно свечи божие,
Мы с ним скоро затеплимся.
Окрест братья во пламени,
А в дыму и в огне души носятся!»

Я сказала Образцовой, что, когда слушала ее в «Хованщине», удивлялась ее Марфе, нежной, женственной и от переизбытка женственности — слабой.

— Фигурой, поставом головы, тем, как она руки держит, твоя Марфа тоже *нестеровская.* В длинных узких пальцах у нее чистое, нежное, святое выражение. А удивлялась — потому что Марфа все-таки «злая раскольница», как она сама о себе говорит. В письме к певице Любови Ивановне Кармалиной Мусоргский писал о раскольничьей песне: «Столько в ней страды, столько безотговорочной готовности на все невзгодное, что без малейшего страха я дам ее унисоном в конце „Хованщины“, в сцене самосожигания». Умом не понять это «самосожигание», этот самовосход на костер! А Марфа ведь туда идет с возлюбленным своим, с «безотговорочной готовностью». Вот этой силы фанатизма я не почувствовала совсем в твоей Марфе…

— В третьем действии Марфа говорила Досифею: «Если греховна она, отче, любовь моя, казни меня, казни скорей; о, не щади, пусть умрет плоть моя, да смертью плоти дух мой спасется…» И в последние мгновения в ней живут любовь и этот спасенный дух. «Смертный час твой пришел, милый мой, обойму тебя в остатний раз. Аллилуйя! Аллилуйя! Аллилуйя!..» Раньше я это «Аллилуйя!» пела торжественно, как бы ритуально. А в последнем спектакле — прощально, печально, сладостно. Через женскую любовь Марфа приходит к любви жертвенной. Может быть, даже ближе и Юродивому моя Марфа… «Дитя ты мое болезное, — говорит мне Досифей. — Терпи, голубушка, люби, как ты любила, и вся пройденная прейдет».

Марфа. «Хованщина». Большой театр, 1968.

Марфа. «Хованщина». Большой театр.

— Марфа — и ближе к Юродивому! Как странно. А может быть, ты и права…

— И партнеры мои, — продолжала Образцова, — помогли

мне в чем-то прийти к такой Марфе. Когда Досифея пел Александр Павлович Огнивцев, я чувствовала себя рядом с ним трогательной, маленькой, женственной Марфой. Все вообще на сцене были *при* этом Досифее. Так могуча была его фигура, таким он был сильным провидцем. Так он Русь чувствовал, болел за нее сердцем. И так он произносил слово русское. Вот по чувству России, русского духа Огнивцев непревзойденный Досифей, я считаю. Петь с ним в «Хованщине» для меня всегда было радостью, праздником.

Выход на вызовы публики после спектакля «Хованщина».

А как дирижировал «Хованщиной» Борис Эммануилович Хайкин! В последнем акте, когда раскольники горят, он давал медленный, размеренный темп и получалось, как гимн. В эти мгновения Марфа-раскольница для меня сламывалась окончательно. Оставалась женщина, для которой вера — это ее любовь. Может быть, она верует, что там, в другой жизни, будет вместе с любимым. И Хайкин подсказал мне это только темпом! Музыка, искусство держится на таких тонкостях, на этом «чуть-чуть», тайну которых Борис Эммануилович изумительно чувствовал! Дирижер театральный, сугубо оперный, — а я считаю, оперный и симфонический дирижер — это две разные профессии, — Хайкин знал, где певцу трудно, где сложно, где ему можно дышать, где нельзя. Он знал традиции исполнения того или иного куска музыки. Бывает, что написано неудобно для пения, а композитора уже нет в живых, и тогда на помощь приходит дирижер. Меняет темпы или что-то другое делает. Так в театре появляется своя традиция исполнения. И с Хайкиным навсегда знала, что в трудные моменты он будет со мной и поможет. Это дирижер, которому я бесконечно доверяла и которого очень любила. Его великолепная память хранила

множество трактовок, прочтений, интерпретаций. И когда он говорил, что Марфа Софьи Преображенской и моя ему особенно дороги, радовал меня необычайно.

— (слева) ***Е. В. Образцова и Б. Э. Хайкин. Справа Г. Я. Андрющенко — Андрей Хованский.***

— (в середине) ***Е. В. Образцова и Ф. Ф. Шаляпин. Москва, 1981.***

— (справа) ***Е. В. Образцова, К. В. Молчанов и Б. А. Покровский.***

— В твоих тетрадях есть запись: «Не люблю сцену гадания Марфы, не принимаю ее ни умом, ни сердцем», — напомнила я. — Почему?

— Смысл ее долго был закрыт для меня, — сказала Образцова. — Из писем Мусоргского я узнала, что он сочинил гадание задолго до того, как задумал «Хованщину». Стасов предложил ему сюжет им самим переделанного на русский лад немецкого романа «Ганс и Грета», переименованного в «Бобыль». Вот для «Бобыля» Мусоргский и написал гадание. Потом переработал и включил в «Хованщину». Но зачем — я понять не могла. И, не понимая, нажимала на мистику. Пугала этим гаданием князя Голицына. И лишь в последних спектаклях нашла для себя оправдание этой сцены; у Мусоргского Марфа в посестрии (боярыня княгиня Сицкая) — женщина умная, приверженная политике. В одном письме Мусоргский заметил, что раскольница Сицкая — Марфа — голицынское дело *насквозь видит.* И я подумала, что моя Марфа может прийти к Голицыну предостеречь, поговорить с ним, как государственный человек. Она не только дело его *насквозь* видит, но и слабость его человеческую, честолюбие и страх. И она ему предлагает: «Не погадать ли о судьбе твоей, княже? Спросить велений тайных сил владык земли, княже?» Он спрашивает: «На чем?» Марфа — ему: «Вели принесть водицы…» А ей и водица и свечи — для видимости. «Лики тебе знакомые путь указуют куда-то далече»… Я знала, что это за лики. Как знала и то, что и он их знает. «Княже, тебе угрожает опала и заточение в дальнем краю…» —

пела я с жалостью к Голицыну, но и с улыбкой к его суетности, мнимому всесилию.

Марфа, — продолжала Образцова, — это такая глубокая женская натура, в которой каждый раз открывается что-то неожиданное. Она манит, притягивает, держит в постоянном бодрствовании мой дух, мою фантазию.

Май 1977 года

Она вернулась из Америки. Я пришла к ней с самыми серьезными намерениями — спросить, как прошли гастроли, зажили ли сломанные ребра. Но у нее было такое настроение, что ей не хотелось сразу рассказывать. Она принесла из соседней комнаты клетку, в которой лежала горка серого пуха. Собственно, это была изодранная шерстяная варежка. Елена поставила клетку на колени, открыла дверцу, позвала: «Рикки, Рикки!»

Пух шевельнулся, оттуда вынырнул маленький, в ладонь, серо-коричневый тушканчик. И, сев на задние лапки, заскучал как-то вдохновенно, задумался. Елена гладила его, чесала спинку, спрашивала, почему он грустит, не хочет ли пить?

— В Нью-Йорке я гуляла в парке и увидела девочку, которая вела на поводке такую зверушку. Я пришла в восторг, заахала, заохала. И артистический директор «Метрополитен-опера» Ричард Родзинский подарил мне такого же.

Тем временем Рикки повеселел, побежал по ее плечу, по спинке дивана.

— Мне нужно было пронести его в самолет. Я сунула его за пазуху. Он меня щекотал. Я шла мимо таможенников и хохотала. Наверное, они приняли меня за сумасшедшую.

Она показала, как она хохотала и какие лица при этом были у таможенников.

— Он очень нежный, — продолжала она, — трогательный. И со странностями: любит грызть мои концертные платья.

— (слева, в середине) ***С дочкой Леной в первый класс. 1973.***
— (справа) ***Дома. 1973.***

Побегав, Рикки устал и захотел обратно в клетку. Он юркнул в варежку, оставив снаружи хвостик, тоненький, как шнурочек.

Образцова накрыла клетку шелковым платком. «Он любит спать в темноте».

Потом она рассказала о крокодилах, которых видела в

заповеднике. Об огромных рыбах. О бабочках. О птеродактилях, про которых читала книги.

— Ну а «Самсон и Далила»? А сломанные ребра? — тревожно спросила я.

— Как ты знаешь, я полетела в Нью-Йорк больная, в самолете мне освободили три кресла, я лежала, глотала обезболивающие таблетки. В общем, приехала в ужасном состоянии. На следующий день были назначены режиссерские и музыкальные репетиции. Мне принесли специальный мат. Двадцать; минут репетирую, двадцать лежу. А дирижер был очень знаменитый и очень странный. Секстен Ерлинг. Пожалуй, впервые в жизни я встретилась с маэстро, который не провел ни одной спевки. Я все ждала, надеялась, ну, на генеральной что-то будет! Но так ничего и не было. И после генеральной репетиции я устроила скандал. Сказала: так нельзя дирижировать! «Вы отдельно, мы отдельно, получается мертвая музыка!» Первый спектакль я пела со слезами, так мне было больно. Но после премьеры в газетах писали, что Образцова подтвердила свой прежний триумф в «Аиде».

А потом — это был мой третий спектакль — я просыпаюсь утром совершенно без голоса. Накануне я слушала «Андре Шенье» с Пласидо Доминго. Шел страшный дождь. Возвращаясь в отель, я промочила ноги. А наутро вот такая штука… Я не могла даже позвонить в театр. Спустилась вниз и отдала портье бумажку с телефоном. А вечером — спектакль и замены нет. Я пошла к врачу. Он сказал: «Страшный трахеит, но связки здоровые, можете петь. Но и осипнуть тоже можете». Сделали мне укол. Но голос до спектакля так ко мне и не вернулся. Вечером я села гримироваться, потому что положение было безвыходное. На всякий случай публику предупредили, что я больна. Певцы, дирижеры, режиссеры, рабочие сцены, гримеры пришли ко мне за кулисы поддержать меня. Так я вышла на сцену, не зная, смогу ли петь. А представь, это был мой лучший спектакль! Я пела только техникой. Абсолютный контроль! Никаких эмоций!

Затем я стала готовиться к сольному концерту в «Карнеги-холл». Это самая престижная и знаменитая сцена в Америке. Но с этим залом у меня связаны ужасные воспоминания. В прошлом году я была там на концерте Владимира Спивакова, когда хулиган-антисоветчик бросил в него банку с краской. Она попала ему под дых, весь костюм был залит красным. Он потом говорил, что думал, его застрелили. «Ну, доиграю и умру!» Я боялась, что на концерте что-то произойдет и со мной. Во мне было столько тоски, что я даже прощальное послание написала. Но и спеть мне хотелось так, чтобы люди встали перед Музыкой!

За два дня до концерта я поехала на могилу Рахманинова. Был сверкающий солнечный день, и вдруг все померкло. Я увидела одинокую могилу. Гениальный русский человек лежит один в чужой земле. И мне так больно и горько сделалось, что я полтора часа проплакала на его могиле.

И потому на концерте я пела Рахманинова не как всегда, а с этим новым знанием о нем, со скорбью. В тот вечер я пела также Баха, Генделя, Моцарта, Чайковского, пела так, что, как я и хотела, зал встал перед Музыкой! А потом, кажется, весь «Карнеги-холл» пришел ко мне за автографами…

Е. В. Образцова. 1974.

Но эта поездка была, пожалуй, и самой тяжелой, — продолжала она. — У меня был назначен концерт в Майями с Джоном Вустманом. Это выдающийся пианист, с которым выступают самые большие певцы нашего времени: Биргит Нильсон, Элизабет Шварцкопф, Джульетта Симионато, Джон Пирс, Николай Гедда, Лучано Паваротти. Мы прилетели в Майями. Концерт начался такими овациями, которые показались мне немножко странными. Публика в Майями меня не знала. Я отнесла это за счет южного темперамента. Но вскоре поняла, в чем дело. Когда я кончала петь романс Чайковского «Ночь», на балконе кто-то громко заиграл на трубе. Я даже не испугалась, но вся вздернулась от неожиданности. Полиция вывела этого

человека. А когда я пела «Я ли в поле да не травушка была», несколько человек закричали в разных местах зала. И мне стало ясно, что начались какие-то провокации. Устроители концерта были оповещены об этом заранее, но меня решили ни о чем не предупреждать, чтобы не волновать. Но, конечно же, меня вырвали из мира музыки, напугали, расстроили. Я допела романсы Чайковского и ушла за кулисы. Мне было так тяжело, что я не знала, что делать дальше. Мне предложили прервать концерт. Но я подумала: «Полный зал народу, и я испорчу людям настроение из-за пяти дураков!» И я вышла петь Рахманинова. Публика сидела очень тихо, но чувствовалось — какое-то волнение катится по залу. Женщина в первом ряду вдруг в испуге подняла ноги и стала смотреть на пол. Ее соседи заволновались и тоже стали глядеть себе под ноги. Что-то происходило, но все это молча, молча…

Так я допела первое отделение, и публика приветствовала меня стоя. В антракте я узнала, что в зал выпустили мышей. И по сцене тоже бегали мыши, но я их не видела. Мне снова предложили остановить концерт. Но я снова отказалась. Мне, наоборот, хотелось петь все лучше и лучше, своей любовью к музыке это прекратить. Ко мне пришли мои друзья, которые сидели в зале, — Пласидо Доминго и Антонио Фернандо Сид, крупнейший музыкальный критик из Испании, мы с ним познакомились, когда я пела в Мадриде «Кармен». Он тогда мне сказал: «Если выйдешь петь босиком, напишу плохую критику». И я надела туфли. Единственный раз, когда я пела «Кармен» в туфлях. Теперь они меня подбадривали, мне это очень нужно было в тот момент. Во втором отделении я пела песни Де Фальи. И снова страшно заорал какой-то парень, но его так быстро вывели, что я не успела даже остановиться. Концерт стоил мне огромного напряжения.

Назавтра я уехала в Филадельфию, где должен был состояться следующий мой концерт. Там ко мне уже приставили настоящую охрану. Трех полицейских — двух мужчин и женщину. Они все время сидели у двери моего номера в отеле, курили, читали газеты. А когда я шла в ресторан или в магазин или гуляла в парке, они следовали сзади. В Филадельфии тоже боялись провокаций. Но концерт прошел очень хорошо. В газетах писали, что, судя по наряду конной полиции, ожидали крупных неприятностей. Но все обошлось благополучно.

Я вернулась в Нью-Йорк и там встретилась с Франко Дзеффирелли. Перед этим я видела его фильм «Отелло» с Пласидо Доминго, Мирелой Френи и Пьеро Каппуччилли. Дирижировал Карлос Клайбер, который произвел на меня

огромное впечатление. Дзеффирелли зафиксировал на пленке свой собственный спектакль, поставленный в «Ла Скала».

Доминго пришел ко мне в отель и сказал, что меня хочет видеть Дзеффирелли. Когда мы поднялись к нему в номер, дверь нам открыл молодой человек, светловолосый и голубоглазый. Увидев меня, он воскликнул: «Останься так! Рот и глаза, как у моей матери!» Я сказала: «Ладно, ладно, мне нужен Дзеффирелли». Он сказал: «Это я». А мне он представлялся старше, солиднее, внушительнее. Я спросила, почему он не похож на итальянца. «А я — флорентиец», — ответил Дзеффирелли. Мы сели. Франко стал рассказывать о замысле своего нового фильма «Аида». Он хочет, чтобы в нем участвовали артисты разных национальностей, разных культур. Люди могут понять друг друга и жить в мире и как творцы искусства и как зрители. «Этот фильм будет жестом примирения от имени искусства», — сказал Дзеффирелли. Выдающиеся певцы уже дали согласие на участие в съемках. Аиду будет петь американка Ширли Веррет, Радамеса — испанец Пласидо Доминго, Амонасро — итальянец Пьеро Каппуччилли. Мне Дзеффирелли предложил партию Амнерис. Оркестр театра «Ла Скала». Дирижер Клаудио. Аьбадо. Франко сказал, что мечтает, чтобы фильм снимался в Египте. У подножия пирамиды будет сооружена огромная сцена. А для двенадцати тысяч зрителей построят гигантский амфитеатр. Фильм снимут как живой спектакль под открытым небом. Он начнется утром и закончится при звездах.

Вскоре после нашей встречи Дзеффирелли улетел в Вену. А через две недели мне позвонили оттуда и передали, что он приглашает меня на постановку «Кармен» в Венской опере. Чем больше я жиду, тем больше меня захватывает музыка Бизе и эта женщина — Кармен. Она очень странная, она все время от меня ускользает. И интригует, так как открывает бесконечные возможности для самовыражения. Но начать петь Кармен мне было сложно. Я не люблю Кармен Мериме. Мне долго казалось, что не нужно браться за эту роль. Ничего «карменистого» во мне от природы нет. И если я все-таки пришла к Кармен, то потому, что меня заразила гениальная музыка Бизе. Сначала мне казалось, что Кармен — это вариант Эсмеральды. Такой она у меня получалась в первом акте особенно. Позже я поняла, что заблуждаюсь. Но я никогда не приду к Мериме, потому что музыка Бизе противоречит всей концепции писателя.

Кармен Мериме и Кармен Бизе страшно не совпадают. Это несовпадение для меня мучительно до сих пор. В Кармен Бизе столько лирики, мистики, нежности. А Кармен у Мериме вовсе не лирическая героиня. Поэтому нельзя музыку Бизе приспособить к

новелле Мериме. Как нельзя Кармен Мериме втиснуть в оперу Бизе. Поэтому в моей душе и в моей голове произошло преломление образа Кармен, и я взяла на себя смелость сделать свой вариант. Думаю, в моей Кармен есть и лирика, и мистика, и страсть. Когда мы встретимся с Дзеффирелли, я расскажу ему о том, что передумала о Кармен за свою жизнь.

Перед спектаклем «Кармен». Большой театр.

— В литературе, в живописи есть загадочные и вечные личности, — сказала я. — Они могут принадлежать давнему веку, и в то же время они невероятно современны. Каждая эпоха отыскивает свое. Кто-то прекрасно сказал: художественный образ так многозначен, что в нем можно раствориться, как в природе, погрузиться в него, потеряться в его глубине, утонуть, как в космосе, где не существует ни низа, ни верха. Таков Гамлет. Манон. Князь Мышкин. Такова Джоконда. Такова и Кармен Ты поразила музыкальный мир новизной своей трактовки: Кармен любит Хозе до конца. Ты в этом осталась верна себе, на мой взгляд. Марфа, Любаша, Шарлотта, Сантуцца, Амнерис. При всей разности, этих героинь роднит некое исключительное свойство души. Это предназначенность к любви. Любовь тоже талант. Не так уж много на земле людей, которых судьба удостоила этим даром. Твои героини владеют безмерностью этого дара. И в том

их фатальный трагизм. Они ищут героя, ровню, ищут любовь, равную своей. Для твоей Кармен любовь — это реализация исключительной натуры. А Хозе обыкновенный человек. Правда, полюбив, оба узнают свои истинные масштабы, оба уходят от логики своих характеров. Но они привержены разным системам ценностей. Для Кармен армейская служба Хозе — пустой звук! А для Хозе — это поначалу все, это выше любви. И Кармен своей страстью пересоздает Хозе, она все время с ним конфликтует, она хочет сделать его внутренне свободным, раскрепостить от стискивающих лямок обыденности, от законов этого мира. И она видит в Хозе своего героя лишь когда он убивает ее. Так очертила ты пространство трагедии. Но при этом твоя Кармен так переменчива, неуловима. В каждом спектакле эта язычески естественная, дивно чувственная, прекрасная женщина — а ее красота входит составной частью в трагедию: гибнет красота, гибнет молодость, гибнет личность, родившаяся как бы в горних высях, где неведомы страх, ложь, лицемерные путы, — все-таки ускользала из всех слов о себе. Вернее, если рассматривать отдельно, само по себе, каждое из ее лиц — это не вся правда о Кармен. Это как в романе Лиона Фейхтвангера «Гойя» герцогиня Каэтана Альба. Помнишь? Она и чиста, и бесстыдна, и умна, и ребячлива, и благородна, и она сводит с ума, мучит своего единственно любимого мужчину — своего Франчо, Франсиско Гойю. По Фейхтвангеру, конечно. Не знаю, было ли так в реальности. Но литература — вторая реальность. Я так много распространяюсь об этой герцогине, потому что она, на мой взгляд, сродни твоей Кармен. Гойя знал, что у Каэтаны много лиц, и многие из них он видел. И он играл с Каэтаной Альба в старую игру — рисовал на песке ее лица. Но подлинное ее лицо растекалось, как песок…

В гримерной.

— Кармен владеет мною, а не я ею. Она живет во мне своей собственной жизнью. Иногда я ее почти чувствую, но она действительно такая разная, такая сложная… Она мучит меня своими противоречиями. Она и гордая, и умная, и властная. Я чувствую ее особую породу, как в пантере. Ее хочется погладить, но страшно. Хочется ею обладать, но знаешь, что это невозможно: пантеру приручить нельзя! Иногда я думаю, что моя Кармен — колдунья, но она сама об этом не знает. Прекрасная колдунья, не страшная, но она завораживает. А еще я думаю, Кармен должна быть смешной. Мне кажется, талантливый человек обязательно имеет что-то смешное в характере. А что касается того, что она любит Хозе до конца, то я не придумала так специально. Я с самого начала знала, что не буду делать ее роковой женщиной. Все эти разговоры о свободной любви, о цыганских чарах и вертлявой походке — «из другой оперы». Это не от Бизе.

— Прости, пожалуйста, но ты, конечно, знаешь, что у твоей Кармен есть отрицатели. Кармен, которая любит Хозе до последнего вздоха, — это не от Бизе, а от Достоевского, сказал мне один музыкальный критик. Хотя в Испании, где ты впервые спела Кармен, тебя признали «самым верным выразителем концепции Бизе». Но музыкальный критик с этим: не был согласен. Образцова такая стихийная, мощная актриса, что сумела и этот образ подмять под себя, сказал он, и идет от своих фантазий. Слушая этого милого человека, я, помню, думала: почему гладенькое, как перчатка, ни у кого не вызывает протеста? Может быть, это просто не замечают? Я спросила критика: «А от

чего надо идти?» — «От музыки». — «Но путь от музыки все равно лежит сквозь единственность своего „я“, сквозь эту самоценность. И разве можно сказать, что существует одна единственно верная трактовка? Разве это не то же самое, что сформулировать абсолютную истину?» — «Надо быть ближе к сути образа, — строго сказал критик, — а не уходить от него неизвестно куда. Хозе чистый, простодушный человек. Разве может такая женщина, как Кармен, любить долго? Это Микаэла действительно любит его так. Вслушайтесь в их дуэт, вы все это услышите у Бизе. Но нигде у Бизе вы не услышите, что Кармен любит Хозе до последнего вздоха».

Кармен. Большой театр, 1973.

Кармен. Большой театр, 1979.

Кармен. Большой театр, 1976.

Кармен. Большой театр, 1976.

Кармен. Большой театр.

Кармен. «Метрополитен-опера», 1978.

Кармен. «Метрополитен-опера», 1978.

Кармен. Венская опера, 1978.
В роли Хозе — П. Доминго.

Кармен. Венская опера, 1978.

Кармен. Театр имени Б. Сметаны. Прага, 1979.
В роли Хозе — Д. Кинг.

Кармен. Театр имени Б. Сметаны. Прага, 1979.

На съемке фильма «Моя Кармен». Ленфильм.
В роли Хозе — В. Атлантов.

Ты породила свою Кармен. И пусть она, как говорится, борется сама за себя. И все-таки, что бы ты ответила этому критику?

— Думаю, моей настоящей Кармен критики у нас не слышали… Когда я пою ее по-русски, смещаются все акценты — и музыкальные и смысловые. Это получается не опера Бизе, а совсем другое произведение. Перевод такой ужасный! «Но чтоб

приняться за него (цыганское ремесло), не надо нам бояться!» Во французском тексте есть места тоньше, игривее или, наоборот, по-простонародному грубоватые, но нет такой прямолинейности. Существует нерасторжимая связь слова и музыки. Поэтому Кармен, которую я пою по-русски, это не моя Кармен! Ты спрашиваешь, слышу ли я у Бизе свою Кармен? Слышу. А кто-то другой услышит свое. Ты говорила о Джоконде, Гамлете, Манон, князе Мышкине, что эти образы нельзя исчерпать до конечного смысла. Вот так и гениальную музыку Бизе нельзя исчерпать до конца. Возьми последний акт. Кармен как будто обуреваема любовью к Эскамильо. А что она поет? Она повторяет за ним его фразы, его музыкальную тему. Нет своего отношения к нему — музыкального. Я думаю, это не случайно. И сколько музыки Бизе дал Кармен, чтобы она рассказала о своей страсти к Хозе! Разве это не повод для размышлений о другой Кармен, может быть, нетрадиционной, потому что оперная Кармен выступает чаще всего в облике взбалмошной, знойной цыганки, кокетливо постукивающей каблучками… Когда живешь мыслями о какой-то работе, когда ты ею поглощен, то, где бы ты ни был и что бы ни делал, в тайниках подсознания идет процесс накопления, отбора. Образ сам себя собирает. Так было и с моей Кармен. Мои впечатления от поездки в Испанию тоже отложились в Кармен, хотя, думаю, у Бизе она больше француженка, чем цыганка или испанка.

— А какие испанские впечатления отозвались в «Кармен»?

— Ну, об этом надо долго рассказывать…

— У нас писали, что в Испании тебя признали «лучшей Кармен мира». Это правда?

— Разве можно в искусстве признавать кого-либо «лучшим в мире»! Я и вокальные конкурсы не люблю за эту обстановку сравнений, соперничества, ажиотажа. Что же касается Испании, то барселонский театр «Лисео» пригласил четырех исполнительниц Кармен — Розалинду Элиас, Джойс Давидсон, Грейс Бамбри и меня.

Отмечалось столетие «Кармен» Бизе. И вот среди этих певиц испанская критика мою Кармен признала лучшей. Я получила тогда восторженную прессу. Как-нибудь я расскажу тебе об Испании и о том спектакле в «Лисео», который не забуду никогда в жизни.

Между прочим, Образцова не первый раз признается в нелюбви к конкурсам. Но при этом она восхитительно непоследовательна. Не любя конкурсы, она четыре раза в них участвовала, завоевывая золотые медали. В тысяча девятьсот

семидесятом году Образцова получила золото сразу на двух международных соревнованиях вокалистов — имени Чайковского в Москве и имени Франсиско Виньяса в Барселоне.

Конкурс имени Чайковского окружен высоким почетом, но он считается и одним из самых трудных в мире. Певец должен показать, что ему подвластна высокая классика и современность, множественность жанров, множественность композиторских стилей всех эпох. И он должен хорошо спеть произведения Петра Ильича Чайковского, входящие в программу всех трех туров, а они сложны. Талант, крепкая психика, физическое самочувствие — все это конкурс испытывает на пробу.

Образцова пела на конкурсе сложнейшую программу. Арию из «Пасхальной оратории» Баха, ариозо Воина из кантаты Чайковского «Москва», арию Иоанны из «Орлеанской девы», «Семь испанских песен» Де Фальи, арию Далилы, арию Леоноры из «Фаворитки», сцену Иокасты из оперы «Царь Эдип» Стравинского, романсы, песни.

«В то время я завершала свое музыкальное образование. Я еще многого не умела. Но я уже приближалась к тому, чтобы стать музыкантом».

Так вспоминала она, взглядывая на себя прежнюю, с высот нынешней своей славы, с высот нынешней своей вокальной техники.

Вскоре после конкурса она получила письмо от композитора Зары Левиной. Они тогда не были знакомы, их встреча состоялась лишь через несколько лет. Большой музыкант, Зара Левина восхищается талантом Образцовой, ее самобытностью при полной простоте, естественности, отсутствии позы.

«Глубокоуважаемая Елена Васильевна!

Ваше выступление на конкурсе явилось большим музыкальным событием. Не знаю еще почему, но только Ваше исполнение вызвало во мне беспокойство, волнение, удивление и ту радость, которую может породить только настоящее искусство. Вот и сейчас после заключительного концерта Вы заняли в моем сердце огромное место, и я не могу ни лечь спать, ни „остыть“ после этой встряски. Только на днях Вы пленили своим Де Фалья. Как Вы сумели проникнуть в этот стиль, в замысел композитора, в образ каждой пьесы! А Кармен! Ведь, честное слово, впервые услышала

Кармен настоящую, не „украсивленную“, а подлинно наделенную теми чертами, которые есть в ней! Здесь была и завлекательность, и грубоватость, и независимость, и красота — красота подчас вызывающая, но таящая в себе элементы трагедии, предвещающая бурю.

Спасибо, что Вы украсили мир вокального искусства! А уж Ваша внешность, Ваша манера стоять, ходить, Ваша чудесная мимика, выражающая самое существо исполняемого произведения, Ваши руки — чудо! Желаю Вам не останавливать бурного роста и не поддаваться жизненным нажимам, чтобы оставалось время на бесконечное совершенствование!»

— Как ты понимаешь, я поехала в Испанию не за тем, чтобы искать Кармен, — сказала Образцова, когда мы встретились через неделю. — Это вышло само собой. В Барселоне проходил Седьмой конкурс вокалистов имени Франсиско Виньяса, выдающегося испанского тенора, прославившегося исполнением произведений Вагнера. Мы летели в Испанию — я с Александром Павловичем Ерохиным и Зураб Соткилава с пианистом Важа Чачава. Страна тогда была почти закрыта для советских людей. Мы были первыми певцами, которых пригласили участвовать в конкурсе. И мы, конечно, волновались. Мы подлетали к Барселоне, я увидела лазурное море и горы, тонувшие в солнечном свете. Когда самолет приземлился, пошел страшный ливень. Нам подали машину, окна были открыты, и лужи заплескивались на сиденье, так что мы добрались в отель грязные, как черти. Но Ерохин был в восторге. Он говорил, что лужи — это великолепная примета!

Новоприбывшие размещались в отеле «Манила» на улице Рамбле. Это самая прекрасная улица города. Она идет от моря и упирается в горы. Там продают цветы, маленьких обезьянок, собак, птиц…

После спектакля «Кармен» в Праге.

Вечером на приеме встретились участники конкурса, устроители, члены жюри: английский пианист Джералд Мур, швейцарский композитор Роже Вуагаз, итальянский композитор и критик Карло Альберто Пиццини, выдающаяся испанская певица Кончита Бадиа, профессор Мадридской консерватории музыковед Эмилио Нуньес.

Конкурс учредила внучка Виньяса, пианистка Мария Вилардель в тысяча девятьсот шестьдесят третьем году. На предшествующих соревнованиях первая премия среди мужчин присуждалась пять раз, а среди женщин — три.

Каждый певец должен был исполнить девять произведений, при этом он мог заявить себя по самой выигрышной программе — ораториальное пение, оперное или камерное. Но нужно было показать свое искусство и в других вокальных жанрах. Мы с Соткилавой заявили себя по оперному пению. Нас допустили сразу на второй тур, потому что мы оба были победителями Конкурса вокалистов имени Чайковского.

Выступления проходили в прекрасном зале, обладающем великолепной акустикой. Зал в стиле барокко, стены, потолок — все в лепнине. Там и лошади, и цветы, и женщины. Даже душно становилось от пышного этого великолепия.

Когда я спела арию Баха из «Мессы си-минор», первыми зааплодировали члены жюри.

— Да, Александр Павлович Ерохин рассказывал, что Карло Альберто Пиццини изумленно спрашивал его: «Откуда у этой

молодой певицы такое тонкое и точное знание баховского стиля, такая зрелость в понимании разности исполнения оперных и ораториальных арий?»

— Потом я пела арию Иоанны из «Орлеанской девы», арию Далилы. А Соткилава пел арию из оратории «Родина» грузинского композитора Кокеладзе, «Пимпинеллу» Чайковского, «Импровизацию» из «Андре Шенье» Джордано. После этого началась такая овация, что председатель жюри Роже Вуагаз вынужден был объявить получасовой перерыв. Он сказал: «После такого пения русских мы не в состоянии никого слушать». На следующий день газеты сравнивали Зураба с выдающимся итальянским тенором Ди Стефано в пору его расцвета.

На третьем туре мы выступали с Соткилавой в один день. Нам аплодировали после каждого номера, хотя слушателям запрещалось открыто выражать свои чувства.

Поздно ночью мы узнали, что стали победителями конкурса. «Выступление русских было подлинной сенсацией, — писали газеты на следующий день. — Они развеяли миф, что хорошо исполняют только славянскую музыку».

Зураб был просто пьян от успеха. Я тоже была счастлива! В Испании я встретила музыкантов, с которыми потом подружилась на многие годы. Это композиторы — Ксавье Монсальвадж и Федерико Момпу. Монсальвадж высокий, с бородой, похож на Хемингуэя. После конкурса он принес мне в подарок кипу нот и сказал: «Елена, как бы я хотел, чтобы ты пела мою музыку». И я выучила его музыку. А «Колыбельную негритенку» особо люблю и часто пою в концертах. Музыка Момпу тонка, изысканна. Наверное, поэтому ее исполняют реже, чем простые, лиричные вещи Монсальваджа. С музыкой Момпу мне еще предстоит познакомить нашу публику.

На конкурсе в Барселоне мы не были отделены от членов жюри китайской стеной. Мы вместе обедали, вместе ездили на экскурсию в горы Монсаррат, самые высокие и красивые в Испании. Они похожи на вымытые картошины с глазками. В горах Монсаррат Вагнер задумал написать свой «Парсифаль»… Эту красоту надо видеть! Если такую красоту не увидишь, невозможно ее представить. Наше воображение ведь ограничено опытом, правда? Смотришь с высоты вниз и видишь глубокую долину, уходящую в бесконечность. И потом, когда я пою, я вызываю в памяти эти горы. И ассоциации идут у меня в музыку…

С членами жюри мы много говорили о музыке. Они мне объясняли, что я пела не так и что бы они хотели от меня услышать, рассказывали о традициях исполнения. Я многое взяла для себя у Кончиты Бадиа. Ей тогда было уже лет восемьдесят. В

молодости она училась у Гранадоса. С ней я и разучивала его песни, которых прежде не знала. Я приходила к ней домой, она садилась за рояль и пела мне. Голос и глаза у нее становились молодыми, она вся была в своей юности, в своей страсти. Она прекрасно помнила, где композитор просил брать дыхание, где спеть сфорцандо, а потом перейти на пиано, — все это я слышала от нее, как будто из уст самого Гранадоса. Она мне открыла много секретов исполнения испанской музыки. Все эти гортанные звуки я подслушала у нее. Позже, на концертах в Барселоне, я пела песни Гранадоса, в которых столько печали и очарования. И я счастлива, что Общество Гранадоса наградило меня памятной медалью «За выдающееся исполнение музыки Гранадоса».

Подружилась я и с Мануэлем Капдевила, генеральным секретарем оргкомитета конкурса. Вечерами мы бродили с ним по Барселоне, ужинали в небольших ресторанчиках. Однажды Мануэль сказал: «Хочешь, я познакомлю тебя с моим знакомым тореро?» Никогда в жизни не видела я настоящего тореро и потому сказала: хочу! За стойкой бара сидел маленький, худенький, изящный, как балетная девочка, человек с измученным лицом. Мы подошли к нему, и Мануэль сказал: «Моя знакомая хочет взять у тебя автограф». Тореро смерил меня взглядом сверху вниз, и я почувствовала себя неловко. Должна тебе сказать, раньше у меня никогда не возникало таких порывов — брать автографы у знаменитостей. Но Мануэль объяснил, что я — русская певица. Когда тореро узнал, что я русская и действительно приятельница Мануэля, он дал мне автограф. Так что в моей коллекции теперь два автографа — от космонавта Алексея Леонова и этого тореро.

Р. Тебальди поздравляет Е. Образцову после «Кармен». Москва, 1975.

Как-то мы зашли с Мануэлем в ресторан, где выступала труппа севильских цыган. Танцевали девушки, красивые и грациозные. Я залюбовалась ими. Неожиданно вышла известная певица и танцовщица Марруха Гаррида. Она была уже не первой молодости и далеко не красавица. Невысокая, плотная, с короткой шеей, с короткой талией. Она танцевала и пела почти час без остановки. И она что-то говорила и потом переходила на пение. Незаметно она вынула из прически шпильки, и волосы упали до колен. Она была страстная, она звала и притягивала к себе. С ней стали заговаривать, задавать ей какие-то вопросы. И я пожалела, что не знаю испанского языка, не понимаю, о чем ее спрашивают и что она отвечает. Мануэль сказал: это хорошо, что ее остроты не доходят до моих ушей. Но ее низкий с сипотцой голос, ее гортанные ноты, ее интонация, с какой она отвечала и пела, сводили меня с ума. И она всех довела до накала. Но при этом Марруха Гаррида не была вульгарной. Тогда я поняла, что такое природа, натура, стихия. Вот такой была Кармен, думала я. И когда Марруха Гаррида ушла и явились прежние молоденькие красавицы, мне не хотелось на них смотреть.

Потом я побывала на бое быков, который меня потряс и ужаснул. Эти впечатления тоже, вероятно, отозвались в «Кармен». При мне на корриде убили шесть быков. И каждый раз толпа ревела в каком-то первобытном восторге. На арену выходило

гордое, сильное, прекрасное животное, с мощной грудью, с огромными рогами. И выходили люди и начинали мучить и унижать его. Они расковыряли ему пиками всю спину. Это длилось долго, мучительно. Бык уже устал от боли и ненависти, кровь текла по его спине, у него уже отвис до земли живот. Бык падал на колени, и вновь шел по стенке, и снова падал, и снова вставал, и ему уже не втянуть живот, а в спину ему все втыкают и втыкают эти пики. И когда выходит тореадор со своим красным плащом, обезумевшее от боли животное уже не видит его, только эту тряпку, которая его раздражает. Вот так и Хозе в четвертом акте уже не видит ничего от муки ревности. Он устал страдать. А сильная, красивая, нарядная Кармен мучит и дразнит его.

Но я бы сказала неправду, что зрелище корриды меня не захватило. Я не знала, что в глубине моей природы живут такие сильные, дикие и темные чувства. Когда тореро особенно ловко, красиво и артистично убивал быка, толпа стонала, ревела, женщины кидали смельчаку свои шарфы и косынки. Я тоже кинула ему свой шарф, а он бросил мне его обратно. Но когда я пришла в отель и осталась одна и нервы мои отошли, у меня началась дикая мигрень. Мне было так худо, что друзья испугались за меня и принесли успокоительные капли, которые почему-то назывались «Кармен». Я болела целые сутки. И больше никогда не ходила на бой быков.

Образцова замолчала. Она снова пережила тот ужас и восторг. Глаза стали огромными, горестными. В лице были только эти глаза — небывалые, серо-зеленые.

— Потом я не раз приезжала в Испанию, — продолжала она, овладев собой. — И первую в жизни Кармен спела в театре «Перес-Гальдос», в городе Лас-Пальмас на Канарских островах. Потом я выступала в Мадриде, Барселоне, Бильбао, Валенсии, Севилье, на острове Тенериф… Пела «Самсон и Далилу», «Вертера», «Кармен». Никогда не забуду испанской публики, темпераментной, горячей, страстной. И ту свою «Кармен» в театре «Лисео», о которой я тебе уже говорила, тоже не забуду. Когда я вспоминаю тот спектакль, меня обуревает счастье. Он записан на магнитофонную пленку, но, думаю, повторить такое на сцене мне больше никогда не удастся. Из приглашенных четырех исполнительниц Кармен самой знаменитой тогда была негритянка Грейс Бамбри. Герберт Караян снял ее в своем фильме «Кармен», прославившем ее на весь мир. Я должна была выступить в третьем спектакле. А Бамбри пела после меня. Каждый вечер я ходила в театр слушать своих предшественниц. Розалинда Элиас и Джойс Давидсон не произвели на меня особого впечатления. Зато меня поразил выдающийся

американский тенор Ричард Таккер. Он был партнером Элиас. Когда появлялась Кармен, он становился слабым, порабощенным страстью к ней. Когда она уходила, он вновь был сильным, гордым человеком. Это был один из самых удивительных Хозе, которых мне приходилось видеть!

Накануне своего спектакля я была в «Лисео» на «Сицилийской вечерне» с Монсеррат Кабалье и Пласидо Доминго. Назавтра он был моим Хозе. Кабалье меня тогда абсолютно потрясла. У меня сжималось сердце от ее голоса, от ее пиано, от того, как она чувствовала музыку. И я поняла, как много я еще не умею и сколько мне нужно учиться, чтобы хорошо петь. После спектакля я пришла к ней за кулисы. Мне хотелось что-то для нее сделать. Я встала перед ней на колени. Сняла с себя норковую накидку и протянула ее Монсеррат. Она сказала: «Нет, Елена, оставь ее себе. Я такая толстая, что могу сшить из нее только шляпку».

А назавтра я пела Кармен. Мы встретились с Доминго за час до спектакля. Я успела ему сказать, что люблю Хозе до конца. «Но так никогда не бывало!» — сказал он. «Давай попробуем!» — сказала я. А Эскамильо пел испанец Хустино Диас. Это был такой красавец, что с ним моя интерпретация могла измениться на сто восемьдесят градусов. На спектакль пришли мои друзья — Мария Вилардель, Мануэль Капдевила, Ксавье Монсальвадж. И я выскочила на сцену счастливая. А когда увидела в ложе Монсеррат Кабалье, совсем раззадорилась.

— Скажи, пожалуйста, а ты в первом же спектакле вышла на сцену босиком?

— Да! Кармен во всех этих нарядах, оборках, цветах всегда казалась мне какой-то ненатуральной. Слишком много на нее всего навешивают. Поэтому я сразу вышла босиком и почувствовала естество, природу. Какая есть, такая есть… В «Лисео» в первом акте на площади много народу — там и булками торгуют, и цветами, и вино пьют. И я им всем пела хабанеру. Обнимала этих людей, кокетничала с ними, и они искренне отвечали мне любовью. И вдруг я увидела Пласидо Доминго — Хозе. Он сидел ко мне боком и вязал на спицах то ли чулок, то ли кофту. Это было так смешно и неожиданно, и я сразу поняла — это тот, кого я буду любить. Я подошла и протянула ему цветок, а не бросила, как это принято. Хор и миманс не были предупреждены и оторопели — настолько это было непривычно! И хор в изумлений запел пианиссимо, как это написано у Бизе. А в музыке уже шла эта тема рока, смерти…

Трагедия у нас с Хозе началась в третьем акте. Меня раздирало противоречивое чувство. Хозе был моей страстью и

болью, ребенком и повелителем, любимым и ненавистным человеком. В горах он был слабым, он тяготился этой жизнью, тосковал, и это меня раздражало. Но когда пришел Эскамильо, Хозе сделался неистовым в ревности. Он захотел меня унизить. Доминго швырял меня на пол, я билась в его грубых руках. И может быть, впервые подумала об Эскамильо как о мужчине. В нем я искала защиты от смерти, от сумасшедшего Хозе. Когда в горы пришла Микаэла, я стала ревновать его к ней. Я всегда ей завидую, когда Хозе уходит с ней. Он с Микаэлой сильный и нежный, каким я его всегда хотела видеть. А после этот бой быков…

Е. Образцова и М. Кабалье. Репетиция «Анны Болейн». «Ла Скала», 1982.

В четвертом акте на сцене «Лисео» стоит церковь с фигурой мадонны в нише, перед ней теплится лампадка. Здесь Эскамильо прощается со мной перед уходом на корриду. Хустино Диас так меня поцеловал, что у меня голова закружилась и я чуть слова не забыла. А он засмеялся и ушел. И появился Хозе, он умолял и плакал от страсти и ревности. Я разозлилась, стала смеяться, я не хотела видеть его таким. Он бросился на меня и сказал плохим, страшным голосом: «Я устал страдать!» Когда он стал угрожать, я поняла, что люблю его. Но я ответила: «Убей или дай мне пройти!» «Дай!» — произнесла тихо, умоляя, из сердца. Устала и я. Когда он спросил: «Ты его любишь?» — я повернулась к нему спиной и вдруг увидела мадонну. И я сказала: «Я его обожаю!» Обычно Кармен поет это с вызовом. Поет о своей любви к Эскамильо. А я сказала мадонне, что люблю Хозе. Я помолилась

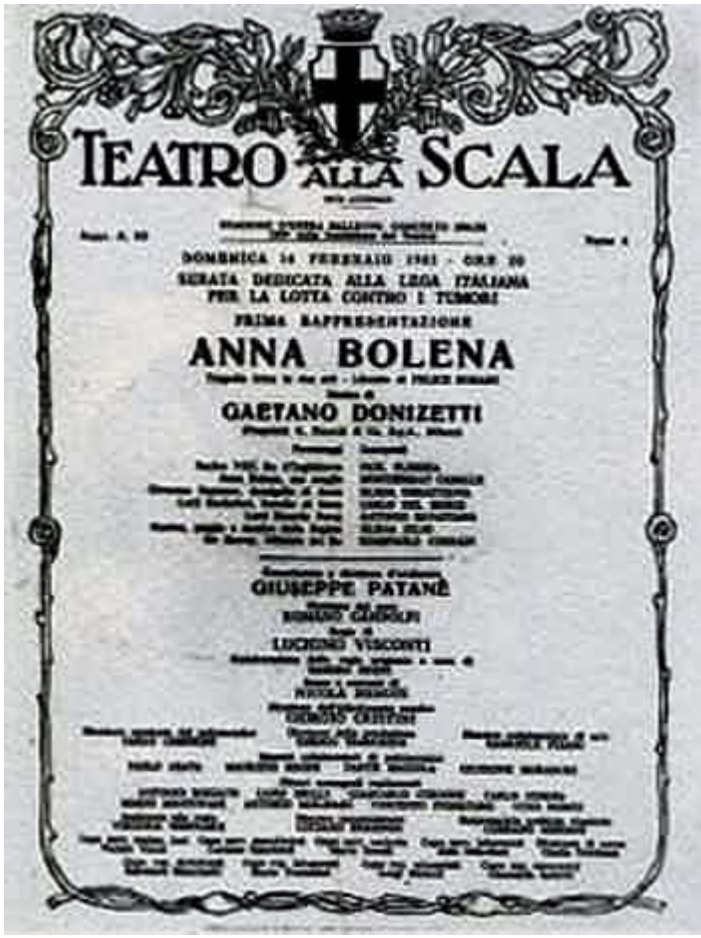
перед смертью. Я уже знала — вместе нам не быть. И врозь мы не можем. И обернулась к Хозе с улыбкой прощания, прощения, последней нежности. Он ударил меня ножом два раза. Я обняла его одной рукой, а другой вынула нож из живота. Стала оседать на пол, хватаясь за Хозе, любя его.

Доминго поднял меня на руки и вышел на рампу к публике.

Вот такой это был спектакль…

После второго акта ко мне за кулисы пришла Монсеррат Кабалье и встала передо мной на колени, как накануне я перед ней. И она плакала, как я тогда. Сказала, чтобы я выучила Адальджизу из «Нормы» и мы будем петь вместе. Разве это можно забыть!..

— Я слушаю тебя и удивляюсь. Ты говоришь о Кармен, о бесконечной смене ее душевных движений, как о себе. Я даже не пойму, где кончаешься ты и начинается она! И так же ты пишешь о ней в дневнике…

— Знаешь, когда перед смертью я увидела в «Лисео» эту мадонну, я еще больше укрепилась в мысли, что Кармен любит Хозе до конца. И потом я еще долго в это верила. Но иногда мне кажется, что Кармен все-таки может любить и Эскамильо. Побывав на бое быков, я не исключаю для себя такой возможности. Поэтому я снова и снова буду искать большого музыканта и большого режиссера, чтобы говорить об этой женщине и о музыке Бизе. Я не знаю второй оперы в мире, которая давала бы столько возможностей для толкования…

Афиша спектакля «Анна Болейн». «Ла Скала».

Впоследствии, в восемьдесят втором году, они пели вместе — Елена Образцова и Монсеррат Кабалье — на сцене «Ла Скала» в «Анне Болейн» и в Испании, в театре «Лисео», в «Дон Карлосе». Кабалье говорила, что восхищается талантом Образцовой. «И не только потому, что ее меццо-сопрано — самый великолепный голос, который я слышала в последнее время. Она поет от сердца и заставляет меня плакать. Странно выступать в одном спектакле со своей коллегой, которая поет так, что ты сама в этот момент не можешь петь. В жизни Елена Образцова выглядит очень завершенно, импозантно, иногда даже сурово. Могут сказать, что она горда. Это неправда. Это только защита. Хотя она действительно уверена в том, что делает на сцене. И по своим масштабам ее работа очень значительна. Она действительно может гордиться собой. Но я знаю, как трудно то, что делает она. И потому уверена в сказанном.

Она прекрасная женщина. И не потому, что хочет казаться

прекрасной, она рождена прекрасной. Видишь это на сцене по любому ее движению, жесту, по тому, как она может смотреть на тебя. Она для меня всегда очень, очень нежная. На сцене это живой человек, полный уважения к коллегам. А это так редко встречаешь в актерской среде. Что я могу сказать еще? Единственное: спасибо тебе, Елена, за то, что поешь со мной».

Джованна Сеймур. «Анна Болейн». «Ла Скала», 1982.

Читая книги великих музыкантов, поражаешься осторожности, с какой они выбирают слова для определения того, что зовется *интерпретацией.*

Дирижер Вильгельм Фуртвенглер пишет: «С одной стороны, создалось мнение, что объективно правильного исполнения вообще не существует, что все — „дело вкуса“, что каждый человек и тем более каждая эпоха имеют право преображать прошлое в соответствии со своими потребностями… С другой же стороны, появился угрюмый, убивающий чувство постулат „исполнения, верного нотному тексту“, который не только охотно карал бы смертью за малейшее отклонение от написанного автором, но (это немаловажно!) хотел бы ограничить исполнение тем, что написано, и таким образом свести субъективную свободу к предельному минимуму».

Генеральный директор «Ла Скала» К.-М. Бадини и Е. Образцова после спектакля «Анна Болейн», 1982.

«Все технически-виртуозное — в высокой мере дело тренировки, — утверждает Фуртвенглер. — …Только частности можно заготовить, рассчитать, „заспиртовать“; заключенное в самом себе целое всегда содержит нечто несоизмеримое. Тот, для кого это несоизмеримое является главным, конечной целью, никогда не переоценит репетиционную работу — при всем признании ее необходимости… Фактически та демаркационная

линия, где духовно-несоизмеримое (сохраним такой термин) соприкасается с техническими необходимостями и достижениями нашего времени, то поприще, на котором они встречаются, для нынешних наших познаний все еще полностью остаются „terra incognita“[4]. Если вы спросите сегодня, в какой мере, каким образом и вообще в состоянии ли дирижер передать оркестру „главное“, вам в лучшем случае ответят, что все дело в „личности“, „внушении“ или еще в чем-то подобном. Это, конечно, совсем не так, если с понятием личности соединять нечто мистически-неопределимое. Напротив, речь идет о совершенно реальных вещах: их можно назвать по имени, и таинственны они лишь постольку, поскольку целиком связаны с *духовной* стороной художественной деятельности…».

И дальше сказано как будто об Образцовой: «Драматическая музыка требует, чтобы исполнитель находился внутри нее, требует полного слияния интерпретации с развитием музыкального действия… Чтобы такая музыка хоть в какой-то мере заговорила своим голосом, она должна так же прилегать к исполнителю, как его собственная кожа. Она должна стать им самим, он должен быть един с нею, не только „исполнять“ ее, а срастись с нею в полном смысле слова…»[5].

Июль 1977 года

Она оставила в дверях записочку: «Я умираю и пошла дышать на Патриаршие пруды. Жду тебя там».

Москву опалял июль. Патриаршие пруды — бедно-богатое пространство воды в центре города, между домами. Там пахло водой и водорослями. Меж деревьев медленно гуляли дети и взрослые. Цветовые пятна их платьев сквозили в аллеях.

Елена сидела одна на скамейке — в куртке, брюках, шерстяных вязаных носках и суконных тапочках.

Она сказала, что больна и устала, все эмоции ушли в боль, но надо учить «Набукко» и «Адриенну Лекуврер». Надо ехать в Лондон, потом в Западный Берлин — к Караяну, записывать на пластинку «Трубадур». Она произнесла по-итальянски: «Trovatore». А сил нет никаких…

— Кончится этот сезон, буду отдыхать, буду себя щадить. — И тут же себя опровергла: — Каждый год так говорю.

— А тебе не кажется, что ты работаешь на износ? — спросила я. И по едва заметному движению ресниц поняла, что вопрос задел ее.

— Певец не должен вокально отдыхать, — сказала она. — Эмоционально — да, а вокально — нет. Тренаж — каждый день! Пение для меня не работа. Без театра, без музыки я начинаю задыхаться. Все вокруг твердят, что надо жить разумно, но я убеждена, что физиология не должна отдыхать. — Она провела ладонью по горлу. — Какие-то мышцы потом не хотят работать, их надо снова заставлять.

Седьмого июля был ее день рождения. Я спросила, что она делала.

— Учила партию по подстрочнику. А ночью просыпаюсь: мне кажется, я забыла слово. Свечу фонариком и ищу его. Это уже страшно, когда начинает командовать подсознание.

За те две недели, что мы не виделись, она ушла, ушла дальше, следуя логике работы и жизни. И в который раз я подумала, что уму и воображению не хватает тягловой силы — уследить за разбегом ее судьбы…

Мы посидели молча какое-то время. Небо над прудом посмуглело, и смугла стала вода. Утки воробьиного цвета плыли по воде, оставляя темный треугольный след.

Ноябрь 1977 года

Осенью в доме Образцовой появилось новое лицо: пианист Важа Чачава. Тот Чачава, с которым она познакомилась в Испании на Конкурсе вокалистов имени Франсиско Виньяса. Он приехал из Тбилиси в Москву, чтобы отныне работать с Еленой. И я видела их самые первые занятия.

Важа был редкостно строг, даже суров. Он находил множество недостатков в пении Образцовой. И замечания делал вежливым, бесстрастным тоном. Поправлял в ритме, в темпе, в интонации, в произношении итальянских слов.

— Елена Васильевна, сейчас же отметьте себе, в итальянском языке нет слова «мьо», есть «мио», — говорил он. — Смешно, если вместо «подыгрывать» мы будем произносить «подигривать», правда? Если вы споете «мьо», итальянцы будут возвращаться из театра и смеяться.

В тот день они занимались часа три подряд. К концу урока у нее уже не было сил сидеть. Она встала на колени перед роялем и смотрела в ноты.

— Вы это место поете тихо, но грубо, — говорил Важа.

— Ну что ты на меня рычишь! — взмолилась она. — Я стою перед тобой на коленях, между прочим.

— Не передо мной, а перед Верди, — отвечал он. — Под тихостью не скроешь грубости.

Слышать все это со стороны было смешно, хотя такая строгость даже во мне вызывала изумление и робость. Когда Важа ушел, я сказала:

— Он делает замечания по каждому «па», как в балете.

— Это то, о чем я мечтала. Я учу много музыки. Но, когда я стала записывать пластинки, я поняла, что некоторые вещи пою неточно. Александр Павлович Ерохин сделал меня музыкантом. И мы на всю жизнь останемся друзьями. А теперь в моей жизни появился человек, с которым я вновь чувствую себя ученицей. Когда я встретилась с Важа, он сказал: «Вы большая певица, но даже вам нужно больше времени уделять черновой работе в музыке». Сам он — изумительный музыкант, и он педант в музыке. Это то, чего мне не хватало в последнее время.

Сказала, что дней через десять уезжает в Италию. Театр «Ла Скала» готовится к своему двухсотому сезону. Музыкальный руководитель и дирижер «Ла Скала» Клаудио Аббадо пригласил ее на постановку двух вердиевских опер — «Дон Карлос» и «Бал-маскарад», которыми открывается сезон, — и для исполнения Реквиема Верди.

Работа с Важа Чачава.

— В «Дон Карлосе» я пою Эболи, партию самую высокую по тесситуре, почти сопрано. А в «Бал-маскараде» — Ульрику, самую низкую, почти контральто. И это вокально сложно — переходить с одной на другую. К тому же в Большом театре «Дон Карлос» идет в сильно сокращенном варианте. Я пою там, по сути, лишь кусочки из партии Эболи. А Аббадо восстановил все купюры в опере. Верди написал два варианта «Дон Карлоса» — в четырех и

пяти действиях. Аббадо выбрал тот, что в пяти. И добавил еще три сцены из первой версии. И финал решил дать в расширенном виде. Получается громадный спектакль. И я учу, учу, учу…

В самом деле, она не раз спрашивала Важа: «Как ты думаешь, я успею выучить?» И он отвечал: «Конечно!» Чтобы через минуту пресечь ее пение каким-нибудь замечанием. Но ей нужны были его строгость, его критика, его уверенность, хотя техника пения давно была в полной ее власти.

Она жила в своем обычном ритме. С девяти утра занималась с Важа. Потом ехала на репетиции в Большой театр. Если вечером не было спектакля, снова звала Важа к себе.

Как-то она спросила:

— Важико, сколько мы вчера с тобой работали? — И сама ответила: — Часов семь! Ну скажи, ведь никто бы другой так не мог?

И он кивнул, согласился: да, никто бы так не мог.

И мне объяснил отдельно:

— Елена Васильевна не поет только в день спектакля. А есть певцы, которые молчат две недели до выступления. Берегут голос!

Его прекрасное грузинское имя неудобно русскому слуху тем, что не подлежит склонению. Поспотыкавшись на грамматическом педантизме, Образцова своей нежной волей переиначила Важа в Важечку. И даже в Важуленьку. Важуленька — осталось ее привилегией. А «Важечку» вскоре подхватили многие. Хотя он был доцент Московской консерватории, заслуженный артист Грузинской республики, рычал даже на Образцову. Что же говорить о студентах! Но так вышло, что в кругу Елены он стал Важа, Важечка, Важико. Мальчиковость облика, хрупкость, застенчивость, свитер, джинсы словно бы к этому располагали…

В эти дни чувствовалось, как неукротимо всевластен дух Образцовой, как она умеет отсечь все, что покушается на истинную ее реальность — музыку. Она понимала, что, создав свое имя, она сама его бережет и утверждает. И она ждала и боялась встречи с большими итальянскими певцами, встречи с Аббадо. Понимала, что по своему значению, торжественности и высокой чести эти гастроли будут стоять в ее жизни особняком.

Поэтому она взрывалась, если ее отвлекали, звали без нужды к телефону. Разговаривала вежливо, но кратко, нетерпеливо. В телеграфном стиле: «да» — «нет». Раз она задержалась у телефона дольше. Собеседник был говорлив. Вернувшись в комнату, села в кресло рядом с роялем, наэлектризованная, с пульсирующей голубой жилкой на шее.

— Мешают работать! Для меня это страшно, я прихожу в

истерическое состояние…

И затрясла головой, вытрясая из ушей мусор слов. Прислушалась, испарилась ли из памяти назойливая интонация. И, отринув все, вновь вступила в музыку, в работу.

Выбрав минуту, я спросила, записала ли она диск «Трубадура» с Караяном.

Вместо ответа она принесла толстую тетрадь — свой дневник.

И еще я спросила, где ее застала весть о смерти Марии Каллас. Великая певица умерла в сентябре. В наших газетах мелькнуло об этом сообщение.

— Все там. — Она показала на дневник.

Как в музыкальном произведении какие-то темы проходят контрапунктом, развиваясь, множась, обогащаясь, так и в этой книге о музыканте, думаю, позволительны будут возвращения и к оперным персонажам, и к реальным лицам, и к тем, кто отошел в высокую историю.

Тема Каллас не раз еще пройдет в этом повествовании.

Они встречались дважды, Каллас и Образцова. Первый раз в Париже, в шестьдесят девятом году. Потом в Москве, в дни Конкурса вокалистов имени Чайковского, через год. Каллас работала в жюри, когда Елена получила золотую медаль.

От парижской встречи осталась загадочная фотография, у которой есть своя история.

Тогда в Париже Большой театр показывал в «Гранд-Опера» свою классику — «Хованщину», «Бориса Годунова», «Князя Игоря», «Пиковую даму», «Евгения Онегина». «Мы делимся с вами лучшим, что есть у нас самих», — сказала французам Екатерина Алексеевна Фурцева.

И французы это лучшее оценили. Образцова пела Марфу в «Хованщине», Марину в «Борисе Годунове» — «ослепительную Марину».

Критика отнесла ее к «великим голосам Большого».

«Со своей красивой стройной фигурой, серыми глазами и странной улыбкой сфинкса Елена Образцова рождена, чтобы иллюстрировать Бодлера. Ее глубокий голос дышит неотразимой свежестью, но он может становиться чувственным и твердым, даже резким. Великолепная щедрость вокальных возможностей позволяет певице ограничиться сдержанной игрой. Ей достаточно легкого жеста, лихорадочного взмаха веером, озаренного взгляда, чтобы все было сказано с безупречным вкусом. Она из тех восприимчивых натур, которых обогащает любой эстетический контакт, но она умеет выбирать влияния», — писал музыкальный

критик Жан Руар.

Каллас жила в Париже. Ей было сорок шесть лет. Все уже сбылось у нее. «Единая под множеством имен», она населила музыкальный мир героинями с душой и страстями. Прозванная «Божественной» («La Divina»), она не просто услаждала слух красивым пением, но творила драму и трагедию в музыкальном театре. Каллас пела в сорока трех операх, и ее гений часто открывал дверь, за которой жила забытая музыка.

Она пришла в «Гранд-Опера» послушать советских певцов в «Евгении Онегине».

Образцова накануне выступала в «Борисе Годунове». И, как это с ней нередко бывало, после успеха наступило опустошение. «Я испугалась, что во мне ничего не осталось», — признавалась она в дневнике. Чтобы не быть одной в номере, она пошла на спектакль. В антракте ей сказали, что в соседней ложе Мария Каллас. Импресарио Жорж Сориа предложил Образцовой с ней познакомиться.

«Внутренне я совершенно не была готова к этой встрече, — записывала она ночью. — Меня представили Каллас. Сориа что-то говорил ей обо мне. Не могу передать, что со мной творилось. Я хотела унять дрожь и не могла. Каллас засмеялась, когда я сказала, что она Mon Dieu. Я видела, ей это приятно. Она высокая, выше меня, очень худая, смуглая, как мулатка. Коса убрана в пучок. Узкие руки, узкие плечи. А глаза много страдали. Мне ее через две минуты стало жаль, и я ее еще больше полюбила. Одета она во все черное — брючный костюм, туфли с бриллиантовыми брошками. Маленькая черная сумочка.

Она посадила меня в ложе рядом с собой, и второй акт „Онегина“ мы слушали вместе. Я смотрела на нее сбоку — с трепетом, с обожанием. Я плохо соображала, что происходит на сцене. Мария сказала, что „Гранд-Опера“ уничтожила с ней контракт: она требовала слишком много репетиций. Сказала, что собирается приехать в Москву, чтобы я выучила Адальджизу, и мы вместе споем в „Норме“. Но я знала, что голос ее не в порядке. И мне больно было об этом думать. Неожиданно Каллас сказала, что женщина должна быть сильнее мужчины. „Кто же нас защитит, как не мы сами себя!“

В предшествующие месяцы газеты много писали о сенсационной женитьбе Онассиса на Жаклин Кеннеди. Бесцеремонно задевали и Каллас, „подругу самого богатого человека в мире“. Журналисты одолевали ее назойливыми вопросами. „Быть вдовой президента величественно“. Вот все, что они услышали от нее.

Почти по наитию я спросила: „Ты любишь его?“ — „Люблю

его, люблю! — быстро сказала Мария, напряженно глядя на сцену. — И очень страдаю!“

Вот такой внезапный разговор. Обжигающая откровенность…

После окончания „Онегина“ Каллас пошла на сцену. Это произвело сенсацию. Мария вела себя великолепно. Среди суеты оставалась спокойной, величавой и очень простой. Давала на себя смотреть, стоять рядом, фотографироваться. И все с радостью этим пользовались. Потом она ушла. Мы расцеловались, прощаясь. Я смотрела, как она уходит.

Возвращаться в свой номер не хотелось. Я бродила по Парижу. Мне было и радостно и тоскливо весь тот долгий вечер»…

М. Каллас и Е. Образцова.

В том, как Каллас смотрит на Елену, есть какая-то тайна. Это не взгляд — прогляд. По ту сторону лица и души — в судьбу.

В ловушку снимка поймано сложнейшее душевное движение. Образцова стоит перед ней такая молодая, светлая, пушистая.

Ее дневник начинался почти с того дня, как мы расстались на Патриарших прудах.

Прилетев в Лондон, она записала на фирме EMI оперу «Набукко» Верди и на CBS «Адриенну Лекуврер» Франческо

Чилеа. Заняв ведущее место в мировой оперной культуре, Образцова работала с певцами и дирижерами международного класса. Это стало для нее счастливой повседневностью. Из дневника явствовало, что бригада «звезд» очень быстро срабатывается. Вместе с Ренатой Скотто, Пласидо Доминго и Николаем Гяуровым она записала «Адриенну Лекуврер» за четыре дня и вместе с Ренатой Скотто, Николаем Гяуровым, Маттео Манагуэрра, Вериано Лукетти — «Набукко» — за три дня.

— Рената Скотто *(вверху слева);* ***Герберт фон Караян*** *(вверху справа).*

— Альфредо Краус *(внизу слева);* ***Карло Бергонци*** *(внизу справа).*

— Монсеррат Кабалье *(вверху слева);* ***Ширли Веррет и Елена Образцова*** *(вверху справа).*

— Леонтина Прайс *(внизу слева);* ***Джульетта Симионато*** *(внизу справа).*

«Там это обычные темпы. У нас на „Мелодии“ оперу пишут два года. „Хованщину“ — даже больше двух лет. Но разве можно писать оперу два года! За это время меняется человек, его голос, тембр, манера пения. Опера, если ее пишут два года, будет, как лоскутное одеяло, вся из кусков — и вокально и эмоционально.

„Адриенну Лекуврер“ мы записывали, работая по девять часов без перерыва. По ходу записи нас кормили сандвичами и кофе. Все, конечно, страшно устали. Пласидо Доминго спал в паузах, стоя у микрофона. Но когда потом слушали запись, на пленке получился целостный спектакль».

В тетради Образцовой я нашла ответ на вопрос, который задала ей тогда на Патриарших прудах: не кажется ли ей, что она работает на износ?

— (слева) ***«Адриенна Лекуврер» Ф. Чилеа. Сан-Франциско, 1977. Репетиция с Р. Скотто.***

— (справа) ***Принцесса — Е. Образцова. «Адриенна Лекуврер».***

«Певец должен петь много разной музыки, разных эпох и стилей. Познание новой музыки обогащает духовно, обогащает вокально, технически. Мне казалось, я знаю музыку Верди, и вдруг — встреча с „Набукко“! Это молодой Верди, ранняя его опера. Для меня она была подлинным откровением. Такая прекрасная в своей простоте, такая наивная… А сколько мне дала работа над „Адриенной“! Эту оперу Чилеа справедливо относят к веристским шедеврам. Спев в „Адриенне“, я поняла, что у меня в голосе заложена колоратура. И теперь я знаю, что мне под силу будет Розина в „Севильском цирюльнике“ и „Золушка“ Россини. То, о чем я когда-то боялась и подумать, к чему не смела даже подступиться. И так всегда! Чем больше я работаю, тем больше умею. Чем больше я учу, тем быстрее учу. Я открываю для себя все новые и новые вокальные приемы. Все легче мне становится

петь. Я, конечно, устаю физически, эмоционально, но голос — не устает».

Обе оперы Образцова записала с лондонскими оркестрами. «Адриенну Лекуврер» — с музыкальным руководителем «Метрополитен-опера» Джеймсом Левайном, «Набукко» — с Риккардо Мути.

Это очень большие музыканты. Когда через год я сама попала в Лондон, я видела музыкальные магазины, где в витрине выставлены пластинки одного только Мути и его портреты. Это красивый молодой итальянец, к которому лондонцы испытывают особую любовь. Он возглавил филармонический оркестр, заместив на этом посту Отто Клемперера. Мути дирижирует также лучшими оркестрами по всему миру и много работает в оперном театре — в «Ковент-Гарден», в Венской опере. Каждый год ставит по три новых спектакля и потом записывает их на пластинки.

Образцова писала о нем в дневнике: «Это мой музыкант, абсолютно мой! Какая ясность мышления, какое ведение целого, какая дисциплина в оркестре! Мути король ритма. Петь с ним, как лететь по накатанной лыжне — ни на сантиметр в сторону!»

Е. Образцова и Р. Валлоне.

Она записала в Лондоне свой собственный диск — арии из французских и итальянских опер. С филармоническим оркестром под управлением знаменитого маэстро Джузеппе Патане и молодого Робина Стейплтона.

Потом она вылетела в Сан-Франциско петь премьеру

«Адриенны Лекуврер». Главные партии исполняли там Рената Скотто и Джакомо Арагаль, а дирижер — Джанандреа Гавадзени.

«Мне повезло петь „Адриенну“ с такими разными маэстро — Левайном и Гавадзени. Тонкий лирик Левайн делал эту оперу поэтической, нежной. А Гавадзени — более итальянской, темпераментной, страстной. У каждой нации свой подход к музыке, свое традиционное исполнение ее. Я в этом лишний раз убедилась, слушая, как поет Рената Скотто. Думаю, в мире нет сейчас второй певицы, которая бы так знала итальянскую оперу, так чувствовала музыкальную фразу и так бы произносила в ней слово, как это делает Скотто. В Лондоне, во время записи пластинки я видела, как этому учится у нее Левайн. Недаром он буквально не отпускает ее от себя — ставит на нее спектакли в „Метрополитен-опера“, записывает с ней диски. И я тоже многому учусь у Ренаты…».

В Сан-Франциско «Адриенну Лекуврер» ставил знаменитый итальянский киноактер Раф Валлоне.

«Актерски он показывает очень хорошо. Мне даже пришла мысль спеть саму Адриенну».

Из Сан-Франциско Образцова вылетела в Западный Берлин, к Караяну. По пути затерялись ее чемоданы, она осталась в свитере и джинсах, в которых летела одиннадцать часов.

Грампластинка оперы «Трубадур».

«В таком виде я и появилась у Караяна в хорзале Берлинской филармонии. Извинилась, объяснила, что пропали мои чемоданы.

Он сам побежал куда-то и вскоре вернулся, сказал, что все будет в порядке и вещи найдутся. Он попросил меня спеть рассказ Азучены, и началось чудо…

Во время записи Караян стоял ко мне лицом, и я видела его руки, натруженные, морщинистые. И мой голос пошел за этими руками в жизнь Азучены, в ее страдания, боль, гнев. Караян вынимал из меня такие глубины, такие „силы потайные“, которых я в себе не подозревала.

Во мне жил страх сделать что-то не так, как он хочет. И счастье, что я понимаю каждый его жест, малейшее движение руки, каждую интонацию. Счастье, что работаю с величайшим оркестром.

Когда Караян занимается певцами или хором, он поворачивается к оркестру спиной. Но музыканты продолжают играть со всеми тонкостями, о которых он просил. Как это может быть, думала я, что оркестр словно один человек: такое

проникновение в суть музыки, такое понимание ее, такая свобода импровизации и такое послушание воле маэстро!

„Это труд двадцати пяти лет, — объяснил мне позже Караян. — Я не оставляю их больше чем на две недели. Я знаю про них все и они про меня. Когда я заболел и не мог двигаться, меня привезли в концертный зал, и я дирижировал одним пальцем“.

Запись оперы Дж. Верди „Трубадур“ с Г. фон Караяном. Репетиция и прослушивание. Е. Образцова — Азучена, Ф. Бонисолли — Манрико.

И действительно, оркестр — это его ум, сердце, жизнь. А как Караян знает страсти и слабости людей, как он знает

человеческую натуру! Как умеет передать это в музыке! Я очарована этим человеком, этим музыкантом!

Я чуть с ума не сошла от счастья, когда его оркестр после записи устроил мне овацию.

Караян схватил меня за руку, засыпал вопросами: „Что ты делаешь в Европе? С кем работаешь? Хочу с тобой работать! Хочу, чтобы ты пела со мной в Зальцбурге!“

Дома он другой — простой, открытый, но всегда сосредоточенный, углубленный в себя. Не забуду, как он готовил салат. Сам резал травку, посолил, полил маслом, добавил специй, но есть не стал. Сказал: „Это я сделал тебе“.

Тоже подарок его расположения.

В эти дни много говорили о Каллас. Все сильно пережили ее смерть. Импресарио Марии рассказывал, что он был в ее парижском доме через три часа после ее смерти. Проснувшись в то утро, она оставалась в постели — пила кофе, читала газеты, журналы. Когда она встала, у нее закружилась голова. Она почувствовала сильную сердечную боль. На шум прибежала прислуга, дала ей лекарство. Мария попросила кофе и снова легла. Через несколько минут она сказала, что ей лучше. И уснула. А когда в час дня приехал доктор, не было на земле великой Каллас.

А потом к ней в дом шли и шли люди. Она была в постели, лампа освещала ее лицо.

А еще через два дня тысячи людей шли по Елисейским полям, провожая Каллас. Километры живых цветов.

Когда гроб выносили из кафедрального собора, кто-то крикнул: „Браво, Мария!“

И она получила свою последнюю овацию. Рукоплескала толпа, благодарные люди, которым Каллас дарила радость.

Она завещала, чтобы ее сожгли. И ее волю выполнили.

Я узнала о смерти Каллас в Сан-Франциско.

Это был страшный день, день слез.

А вечером я пела для нее „Адриенну Лекуврер“».

Азучена. «Трубадур». Большой театр, 1972.

Азучена. «Трубадур». Опера Сан-Франциско, 1975. В роли Манрико — Л. Паваротти.

…Очень своеобразно ведет себя мой любимый маэстро. У него есть свои слабости и капризы. Перед началом записи он никогда не говорит, с какого места начнет. Хочет, чтобы все

хватали на лету. И все, конечно, нервничают. Сердится, если кто-то не успевает сориентироваться.

Когда кто-то плохо играет, Караян не ругается, не кричит. Он смотрит на музыканта с улыбкой, но от этой улыбки хочется убежать — так становится стыдно!

А как он слушает записанное! Как ребенок, кладет на пульт голову и локти и так слушает. Когда что-то нравится ему, он тихо смеется. Спрашиваю: «Почему смеетесь?» Отвечает: «От счастья».

И я тоже счастлива. С Караяном я пела так, как ни до, ни после него. Уже никогда не могла я повторить то, что сделала на пластинке.

Он просил меня взять в каденции *до*. «Елена, если ты сейчас хорошо возьмешь *до,* ангажирую тебя немедленно на „Тоску“ — на запись диска и на фильм». Я стою у микрофона. Все ждут. В зале — Леонтина Прайс, Пьеро Каппуччилли, оркестр, хор. *До* взяла хорошо. Караян меня поцеловал. Хочет писать со мной «Кармен», «Вертера», «Аиду», «Сельскую честь», «Дон Карлоса»…

В беседе с английскими журналистами, после записи пластинки, Герберт Караян сказал: «Эта русская женщина обладает уникальным талантом, сказочным, баснословным, из мифа. Это — естественность и интеллект. И все она выражает своим голосом, прекрасным и диким».

Пластинку караяновского «Трубадура» позже выпустила наша «Мелодия». (Как и «Набукко», как и пластинку итальянских и французских оперных арий, которые Образцова записала в Лондоне.) Встреча с гением и четыре пластинки — это была прекрасная жатва.

Ю. Мазурок — граф ди Луна и Е. Образцова — Азучена после спектакля «Трубадур».
«Ковент-Гарден», 1982.

В то утро Важа почти не поправлял Елену, лишь подчищал мелочи. Она обычно начинала урок с самого трудного — с повторения партии Эболи. Потом бралась за Ульрику. Потом за Реквием. Она пела «Liber scriptus» из Реквиема. Меццо-сопрано настойчиво и гневно бросает слова мрачных пророчеств, а хор тихо повторяет одни и те же слова: «Dies irae» — «День гнева».

Она сказала, что это — самая любимая ее часть. В это время ее позвали к телефону. Слышно было, как она спросила: «Все кончилось?» И вернулась плача. Сказала, что от рака легких умер дядя Леня, брат отца.

— Теперь Реквием навсегда для меня соединится с этой смертью.

Важа спросил, не перенести ли урок на завтра. Но Образцова сказала: «Нет, я буду петь». И стала повторять «Liber scriptus», но слезы мешали ей.

Важа сделал ей поразительное по строгости замечание:

— Вы это спели плача. Но в Реквиеме нельзя плакать. Это театр. Это как «Аида». Надо спеть в хорошем настроении.

— Хорошо, я постараюсь петь это без слез, — сказала Елена.

После урока, когда Важа ушел, я задержалась на минуту:

— Как же ты можешь работать в таком состоянии?

— Знаешь, я могу работать всегда, — сказала она. — Это несчастье… Но я могу петь даже сегодня… У меня страшные мигрени, но я никогда не разрешала себе отменить спектакль или концерт, раскиснуть, поддаться страданиям. Наверное, эта дисциплина научила меня петь.

За день до отъезда в Италию Образцова пела в «Аиде». Спектакль шел на сцене Кремлевского Дворца съездов.

Важа слушал из зала, а я отправилась за кулисы. Мне давно хотелось посмотреть, как это происходит — преображение Образцовой в Марфу, в Марину. Или, как сегодня, в Амнерис. Преображение даже не гримом, а психологическое. Хотя, по правде сказать, кулис я побаиваюсь. То, что я вижу там, сводит мои чувства в область житейского, смешного. И я давно дала себе зарок — тайну театра не застевать врасплох. И не разглядывать до очевидности.

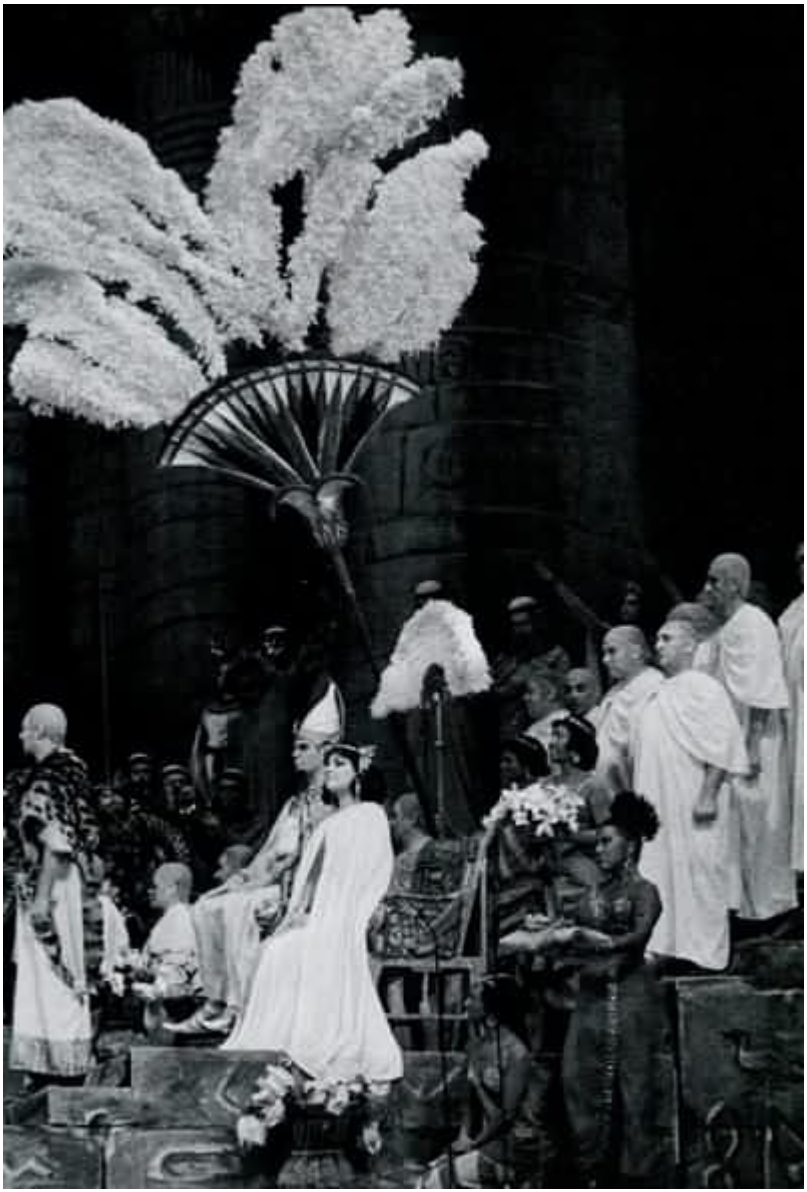
Образцова сидела в гримерной за туалетным столиком, перед зеркалом. Она улыбнулась одними глазами, уже древнеегипетскими, в иссиня-черных, до висков, обводах.

Гримерша в белом халате зоркой рукой брала со стола то бутылочку с розовым или черным, то кисточку, то тюбик, то дужку с ресницами. Наносила штрихи и краску, как живописец. Потом отступала на шаг, смотрела, удается ли работа.

Из глубины зеркала выступало дивное, чуждое, смуглое лицо…

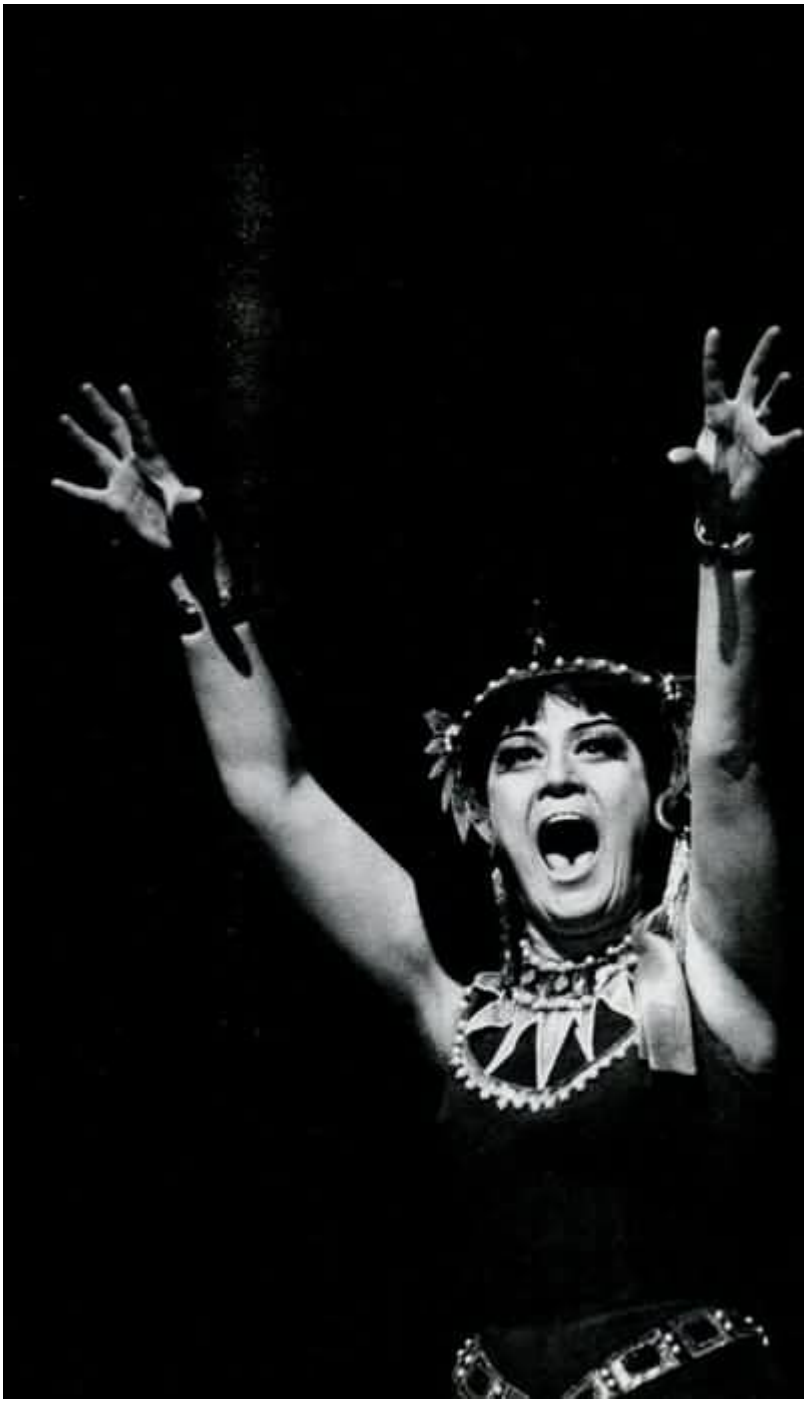
Амнерис. «Аида». Большой театр, 1965.

Амнерис. «Аида». Большой театр, 1965.



Амнерис. «Аида». Большой театр, 1965.

Амнерис. «Аида». Большой театр, 1965.



Амнерис. «Аида». Большой театр, 1965.

Амнерис. «Аида». «Метрополитен-опера», 1976.

Амнерис. «Аида». Гамбургский оперный театр, 1978.

Амнерис. «Аида». Венгерский оперный театр, 1972.

Принесли парик воронова крыла и головной убор с золотыми соцветиями, листьями и маленькой гнутой коброй. Теперь Образцовой занялась парикмахерша. Потом пришла костюмерша

Вера, сказала:

— Красавица моя, давай одеваться!

Она держала белое платье Амнерис с золотым оплечьем, с золотым опоясаньем. Зашивая его на спине Образцовой, засмеялась:

— Ну прямо как гитара, как говорил Вадим Федорович Рындин.

— Как я боюсь! — сказала Елена, когда все было готово.

— Ты боишься?

— Очень, очень…

— Но ты поешь Амнерис уже пятнадцать лет. Неужели и спустя пятнадцать лет страшно?

— Страшно. И чувствую себя худо. Еще утром не знала, смогу ли петь. Но пришел Важа и настроил. В четыре часа голос звучал, а сейчас снова боюсь.

Она села за пианино, спела гамму и осталась недовольна собой.

— Дохлая! Никак не заведусь. Слушала все утро Каллас, она мне всегда помогает. Но — дохлая…

Потом она стояла чуть запрокинув лицо, положив ладонь на горло. Ее губы шевелились, вздрагивали, она как будто молилась.

Вошел дирижер Марк Эрмлер, высокий, красивый, седой. Весело сказал: — Здравствуйте, мадам! Как вы себя чувствуете?

Ее взгляд трезвел, обострялся.

Красивый дирижер, его черный смокинг, его белая манишка и «бабочка» под подбородком стали для нее явью. Она гибко поддалась игре в веселость, спросила легким тоном:

— Ты будешь мне страстно дирижировать?

— Буду. Если ты страстно на меня посмотришь.

— Только не тяни темп, не стой на месте. Иди вперед, вперед и по фразам… А я буду тебе улыбаться.

— Да, пожалуйста, прошу тебя, улыбайся мне.

Он поцеловал ей руку.

— И закрой ты ноты!

Еще множество людей заходило к ней — суфлер, доктор, художник. Заглянула Маквала Касрашвили, сказала, что будет стоять в кулисах и «болеть». Пришла Тамара Милашкина, Аида, уже в гриме, смуглая, как глина, в царском лиловом платье, в браслетах, в золотых сандалиях.

— Люблю с тобой петь, — сказала ей Образцова. — Я от тебя заряжаюсь.

— И я.

Они пожелали друг другу ни пуха ни пера и поплевали через плечо.

Напоследок вбежал озабоченный аккомпаниатор. Почти с порога он бросил ноты на пианино, и музыка загремела. Он повторял с солистами партии перед каждым актом. И сам пел в дуэтах то за Аиду, то за Радамеса жутким, простуженным голосом. «Она готова мстить!..» — почти кричал он. И так как он спешил, у него выходило одно склеенное слово «готомстить»…

Впрочем, может быть, он не спешил, а просто смертельно устал петь про эту месть: «Аида» идет в театре уже тридцать лет.

Буркнув Образцовой: «Счастливо!» — он полетел по коридору дальше. Ему нужно было еще успеть к Радамесу.

— Очень кричит, — сказала Елена. — Музыку жалко…

Над дверью ожил микрофон. Деликатный баритон произнес: «Все звонки уже были. Солисты, артисты хора, миманса, прошу на сцену!»

— Господи, хотя бы мне спеть этот спектакль, хотя бы мне спеть этот спектакль! — в смятении сказала она и пошла на сцену.

Я тоже пошла за ней и встала в первой кулисе, недалеко от помрежа, который сидел за пультом с мониторами. На голубых экранах виден был сразу и оркестр, и зал, и сцена. Помреж все держал в поле своего бдительного зрения. Он крикнул в микрофон: «Регулировщики, будем дышать красным!» И неведомый голос из-под потолочных высей ответил: «Спасибо, помню!»

В гримерной на «Мосфильме».

Вдруг на экране я увидела дирижера. Он вышел бочком из боковой двери, разинувшейся и тотчас слившейся со стеной, и быстро двинулся между рядами музыкантов в ярком сумраке оркестровой ямы. Ветер настраиваемых скрипок разом смолк.

Дирижер встал за пульт и улыбнулся. «Вот мы снова вместе и сейчас хорошенько поработаем», — сказала музыкантам его улыбка. Вызвав веселое понимание, он жестом чуткой руки велел им собраться, и все там послушалось и стало глядеть в ноты,

белые от ламп. Но он еще подождал, склонив голову, пока то, что было в них житейского, с улицы, предмузыкой, не ушло, рассеясь в ничто; и рука, ощутив чистый толчок равновесия, подала знак оркестру вступить в музыку.

Образцова стояла в противоположной кулисе. И я осторожно обошла огромную сцену, чтобы увидеть ее ближе.

Вся нервная тоска этого дня со скучными лицами подробностей должна была сейчас кончиться. Даже ее белый плащ уже принял на себя припек древнего солнца и самостоятельно светился в узкой темноте кулис. Как лотос из сокровищ гробницы Тутанхамона.

Встреча с М. А. Ульяновым на «Мосфильме».

Происходящее на сцене гипнотически забирало ее. Твердым, заметным взглядом следила она за молодым воином Радамесом, певшим о своей любви к Аиде на пустынной площади перед фараонским дворцом. Амнерис вышла к нему сильным, ласковым шагом, улыбнулась узкими, как петли, ревнивыми глазами.

Вокально это действие для Образцовой не сложно. Все трудное — дальше, особенно четвертый акт — сцена «Судилища», требующая почти предела возможностей голоса.

Возвратившись к себе, она говорила теперь только шепотом:

— Отвыкла я петь в зале с микрофонами. Я должна себя слышать, а тут я ничего не слышу, пою на ощупь. — И повторила: — Как я боюсь! — Взяла со стола талисман, суеверно подержала его. Это был старый пес Бобка, первая в ее жизни игрушка. Мать Елены сберегла и отдала его ей. И она ездит с ним по всему миру.

После спектакля «Аида» в Будапеште.

— Зал для настоящего певца — это инструмент, на котором он играет, — быстрым шепотом продолжала она. — И это еще один его резонатор, самый большой. В зале есть много провалов, дыр, где голос не звучит. Но есть коридоры, по которым голос идет. Если я такой коридор нашла, я его запомню и буду там петь. Это профессиональные тайны. Когда я все свои резонаторы настраиваю с залом, я спокойна. Это ощущение приходит не сразу. Через много лет после первого выхода на сцену. А есть певцы, к которым оно так никогда и не приходит. Но тот, кто хоть раз почувствовал, что это такое, уже не может без этого петь. Здесь, во Дворце съездов, где всюду микрофоны, я теряю это ощущение. Пение на микрофоны и пение на зал — это разные профессии. Чтобы быть микрофонной певицей, надо специально учиться владеть микрофоном. Оперному певцу здесь петь трудно. И не только потому, что этот зал не может быть моим инструментом, моим резонатором. Для певца он слишком велик. Когда я вижу перед собой такое поле, я подсознательно знаю, что должна наполнить его эмоциями. И я форсирую все: чувства, голос, силы. Вот почему я так боюсь здесь петь и так устаю потом.

Стоявшая рядом с ней костюмерша Вера сказала:

— Красавица моя, а ты не боись, пожалуйста. Обойдется! Образцова разговаривала все-таки больше, чем следовало, потому что она вдруг забеспокоилась, попросила Веру позвать докторицу. Она так и сказала: «Позови докторицу, пусть посмотрит мое горло, что-то худо мне…»

Докторица скоро прибежала, хорошенькая, очень уверенная в себе. Она заверила Образцову, что ничего страшного. На связке была капелька мокроты, которая мешала петь.

Нью-Йорк, 1976.

Пришла Тамара Милашкина, еще не остыв от сцены, от аплодисментов, опустошенная и сосредоточенная. Первое действие — это ее действие, Аиды. Там она поет свою прекрасную, печальную арию.

Милашкина пожаловалась, что в кулисах шумно и это мешает. Она села в кресло и сидела очень по-русски, как усталая крестьянка. Потом они шепотом заговорили с Образцовой о

театральных делах, о том, что на даче проводят газ и надо бы съездить — посмотреть, как идут дела. И вообще подышать, нажарить в лесу шашлычков…

Они разговаривали, как люди, а не как царицы. И, глядя на них, я думала: «Вот они, кулисы!»

Но когда Милашкина ушла, Елена, угадав мои мысли, засмеялась:

— Главное, чтобы на сцене между тобой и тем, что ты делаешь, не было никаких преград. Театр — моя тайная духовная жизнь, которая принадлежит только мне, — продолжала она. — Здесь я живу полнее, ярче, чем в реальности. Здесь сильнее чувства, страсти… И знаешь, мне кажется, когда я умру, там, в другом мире, будет свой театр. И там я тоже буду петь… Ведь то, что мы теперь играем, было когда-то — Египет, дочь фараона, жрецы…

Я слушала ее притихнув.

— Для тебя театр — спасение от обыденности?

— Моя жизнь не обыденна. У меня много встреч, событий, я много езжу по миру. Но в театре я живу. Это не спасение, это сама жизнь…

Перед сценой «Судилища» она ходила по гримерной большими шагами, уже не замечая костюмершу Веру, гримершу, всех нас. Ей тесно было, душно, она выходила в коридор и возвращалась обратно.

Незряче глядя в какую-то свою даль, прошептала: «Какой Верди был умный! Он дал Амнерис целый акт отдыхать перед „Судилищем“!».

Немилосердно было наблюдать ее страх, ее смятение. Все это действовало на меня сильнее, чем спектакль…

Потом певцы выходили на вызовы. Я слышала, как рабочий сцены сказал: «А слава — им!»

Им была и слава, и корзины цветов, и крики «браво!». Но у них были черные от усталости лица. Это было видно даже сквозь грим.

В гримерной Образцову ждали журналисты, пришедшие взять интервью о предстоящих гастролях в Италии. Она отвечала, улыбалась. Но после их ухода ей хватило сил лишь снять костюм Амнерис. Она поехала домой не разгримировываясь.

Мы договорились с Важа встретиться после «Аиды». Он ждал у ворот Троицкой башни, подняв воротник плаща. Не спеша мы пошли в сторону Арбатской площади.

— Если по-настоящему подойти, — сказал Важа, — то, конечно, чувствуется, что постановка старая. За тридцать лет

столько было вводов, замен… Если же говорить о Елене Васильевне, то она звучала изумительно. Это было меццо-сопрано в квадрате — такая наполненность тембра! Внутреннее напряжение было очень велико, но не нарушало границ вердиевского стиля. Она не переходила в веристскую, в пуччиниевскую стихию, в какую-то обнаженность. Я не хочу умалять Пуччини, он великий композитор. Но все же Верди идет на уровне Шекспира. Он один из гигантов. Его темперамент глубже, трагичнее, благороднее. Поэтому веристская музыка нашла больше исполнителей. А вердиевские образы под силу лишь очень крупным музыкантам. Чтобы до Верди подняться, оперный певец должен быть значительной личностью. Когда Образцова вышла на сцену, мы сразу забыли, что перед нами прославленная примадонна с титулами, с красивым голосом, которая сегодня поет партию Амнерис и в нужном месте замечательно возьмет *си-бемоль. И* она сама об этом забыла. Это в ней есть в сильной степени — момент отдачи! Когда она, не щадя себя, все-отдает образу. Согласитесь, это не часто увидишь! Поэтому публика так ей благодарна. То, что она делала в «Судилище», — просто самосожжение. Она действительно хотела спасти Радамеса. Она все делала, чтобы его спасти. Эта ее мольба, обращенная к жрецам, ее проклятия, когда они вынесли ему приговор…

Не Образцова, а живая царица любила Радамеса и хотела вырвать его из подземелья! Мы видели именно не театральную Амнерис, а тигрицу и раненую женщину, может быть, страшную, но все симпатии были, на ее стороне, потому что по-человечески Амнерис очень жалко. И все это у Образцовой раскрывалось через звучание голоса, через тембр, хотя рисунок ее поведения был очень эффектен. Знаете, в какой-то момент я понял, что она могла и не быть красивой женщиной, но это уже не имело бы значения. Она была предельно искренней, предельно действенной, она была великолепна вокально, и она изумительно сливалась со своим голосом.

Настоящее действенное пение — вот что такое это было! И когда получаешь в опере такое, когда в опере слышишь живого человека со страстями, то, конечно, потрясаешься и убеждаешься, что выше жанра, чем опера, в театре нет!

— Вы Образцову видите теперь каждый день, слышите каждый день. И именно вы ей удивляетесь. Это здорово! — сказала я.

— Она очень неожиданная, правда. Есть хорошие певцы, которых можно слушать и раз, и два, и они будут звучать, будут в отличной форме, но это будет всегда одно и то же. А у

Образцовой не знаешь, что она завтра преподнесет. Даже в каких-то известных вещах она вдруг так удивит…

— Например?.

— В той же сцене «Судилища» появились такие штрихи! Она не могла это придумать заранее, сознательно зафиксировать и теперь повторять, это рождалось у нее сиюминутно. И должен вам сказать, это — великий дар.

— Образцова как-то призналась, что она сама режиссер своих партий. То, что вы говорите, совпадает с ее самоанализом.

— Конечно, с Образцовой надо работать, надо ее как-то направлять. Но когда режиссер или педагог имеет дело с таким талантом, он должен быть очень умен, обладать очень большим тактом. Ее природа настолько действенна, что надо угадать тот момент, когда ей опасно помешать даже самыми умными советами. Природа актера неуловимая, пугливая. Она, знаете ли, может спрятаться. Даже если актер с такой волей, как у Елены Васильевны. А бывает, что актер очень скромен, работает осторожно, хотя талант у него большой. Но это тонкий, хрупкий, нежный талант. Кстати, и ценный поэтому. И если его слишком опекать, давать много советов, то это вмешательство может убить самобытность.

Сколько погублено в театрах дарований от того, что волевой режиссер убил в актере подсознание. Это тоже большая опасность!

— Важа, откуда вы все это знаете?

— Я учился на актерском факультете. И год работал в драматическом театре.

— Вы?

— Да. Я делал, знаете ли, в жизни много безрассудств, — уклончиво сказал он. И тихо засмеялся.

У него милая повадка — смеяться и смехом скрадывать, снижать чересчур откровенное или драматическое признание.

— Вообще, когда мне говорят о режиссуре, то, как музыканту, мне не приходит в голову ее отрицать. Наоборот, я — за режиссера в оперном театре. Но за режиссера, который в большой дружбе с дирижером. И за дирижера, который в большой дружбе с режиссером. За дирижера-артиста, который живет жизнью всех персонажей оперы.

А режиссер… Часто любят говорить, что хороший оперный режиссер это тот, который работает по партитуре, ставит спектакль по партитуре. Это верно. Но я не забуду, как Монсеррат Кабалье пела «Casta diva» в «Норме», когда «Ла Скала» приезжал в Москву на гастроли.

— Я помню этот спектакль. Мне посчастливилось на него

попасть.

— Вот то, что она делала в этой арии, — это гениальная режиссура! Она пела это гениально. Но это не было пение ради пения. Это был образ, который действовал, хотя Монсеррат Кабалье стояла как статуя. Напряжение было колоссальное! Вот такую режиссуру я приветствую. Конечно, артисты могут и бегать, и лежать, и стоять, и сидеть, но я должен знать, что звук, который они издают, наполнен жизнью. В оперном театре все: и режиссер, и дирижер, и художник — должны выявить себя в певце. В его голосе, в вокализации. Если этого нет, то, что ни придумывай, ничего не спасет. Вот у Образцовой сегодня это было в идеальной гармонии — голос, внутреннее состояние, действие.

— Важа, вам легко или трудно работать с ней?

— Мне очень легко. И с другой стороны, очень трудно. Легко, потому что я знаю, что все могу ей сказать и все будет выполнено.

— Вы так на нее рычите…

— Неужели я рычу? — изумился Важа и даже остановился посреди тротуара.

— Даже мне бывает страшно.

— Что вы говорите! — Он опять тихо засмеялся, и мы пошли дальше. — Если хотите знать, я очень волновался перед тем, как начал работать с Еленой Васильевной. Я не знал, получится ли у нас контакт. Если бы она стала заниматься как известная звезда, народная артистка, лауреат и так далее, я бы не выдержал и уехал обратно в Тбилиси. Но, работая, она забывает о том, что она одна из самых больших певиц. Она хочет петь лучше. И не просто хочет, но и все делает, чтобы было лучше. Мне иногда кажется, что она работает даже больше, чем нужно. В этом смысле она к себе беспощадна. Иметь такой грандиозный успех и при этом быть собой недовольной — это, на мой взгляд, тоже признак очень большого дарования.

Работа с Важа Чачава.

Работа с Важа Чачава.

— А почему вам с ней трудно?

— Потому что ей всегда нужно говорить только то, в чем действительно уверен. Ее великий дар — огромная ответственность для педагога.

— Вы уже дважды повторили, что у Образцовой — великий

дар.

— Да, я могу с полной ответственностью сказать, что у Образцовой великое дарование. Прежде всего голос! Он у нее очень своеобразный по тембру. И уникальный диапазон. У-никаль-ный! От контральтового *соль* до сопранового *до.* Две с половиной октавы! Кстати, раньше «верх» у нее иногда получался сопрановый, но сейчас она сохраняет меццо до самого предела. Эту свою тембральную красоту. Это очень, очень трудно. Она поет Ульрику таким звуком, который все поглощает. И она же может петь самую высокую партию. Ту же Эболи или Сантуццу, например. Эти партии написаны в сопрановой тесситуре, поэтому они так трудны для меццо-сопрано. Редкостный голос побуждает Образцову быть требовательной к технике, хотя она у нее очень высокая. Но предела совершенствованию, конечно, нет. А тем более когда имеешь такое! Потом, красота, физические данные тоже входят в дарование. Об этом и Станиславский говорил. Но знаете, артист может быть красивым в жизни, а на сцене это куда-то пропадает. А Образцова красива именно на сцене. Это чувствуют зрители, это чувствую я, когда сижу за роялем, а она стоит в двух шагах от меня. Я чувствую, какие токи идут от нее в зал, в публику. Я думаю: какая красивая женщина, какое обаяние! Сумасшедшее обаяние, которое людей буквально с ума сводит — и в зале Московской консерватории и в театре «Ла Скала»!

— Голос, красота, темперамент. А ум?

— Да, и ум тоже… На мой взгляд, Образцова не просто умная, но очень умная певица.

— Важа, но существует мнение, что актеру ум мешает — мешает его природе, интуиции…

— Пушкин гениально сказал, что поэзия, прости меня, господи, должна быть глуповатой. Или что-то в этом роде. Это сказал один из умнейших и величайших поэтов. Вот так и музыка, театр. Когда ты умный, ты имеешь право быть и «глуповатым». Надо много знать, много читать, много работать над собой, чтобы позволить себе это. В творчестве тоже на каждом шагу действуют законы диалектики, знаете ли… Большие актерские победы без ума невозможны. Неужели Качалов мог быть неумным? Неужели Хмелев мог быть неумным? Позвольте! Но ум не должен сковывать творчества, а сердце не должно выходить из каких-то границ… Когда я слушаю, допустим, как поет Дитрих Фишер-Дискау, я никогда не думаю, что это очень умный певец. Он поет, как ребенок. Он в творчестве своем очень непосредственный, доверчивый. А ведь это один из умнейших певцов в мире. Да! Это тоже, наверное, довольно редкое дарование — быть на сцене совершенно непосредственным. Это, знаете ли, тоже талант.

Потому что если я, как слушатель, все время буду думать: ах, какой умный певец! — это тоже плохо. Ну а Образцова — это такая стихия, что забываешь, поет ли она по правилам, как надо или как не надо. Так это ярко и дерзко. И только потом понимаешь, что и она поет как надо, только очень по-своему…

— Важа, хотелось бы у вас спросить, что значит, на ваш взгляд, петь как надо? Но я знаю, это такой глобальный вопрос, что в нем можно утонуть. Когда я однажды спросила Образцову, как она относится к тезису Бориса Александровича Покровского: «Исполнитель — раб композитора», она категорически запротестовала. Она обожает Марию Каллас, которая, по ее мнению, пела очень по-своему. Она была великим музыкантом и имела право на свою трактовку музыки. Но вот что это такое — своя трактовка музыки?

— Мне кажется, все большие исполнители рабы композитора. Именно поняв дух, стиль, атмосферу великой музыки, они раскрывают свою индивидуальность. А Елена Васильевна, по-моему, просто этого слова боится — раб. Боится по-актерски быть кем-то порабощенной, даже если это великий композитор. Но она права в одном, и очень права, между прочим. Это тоже один из исполнительских законов: ноты, знаки — еще не музыка. Например, Малер любил, знаете ли, повторять, что «лучшее в музыке находится не в нотах». У композитора, создателя, живые чувства, мысли, дух — все самое сокровенное, что им пережито, вылилось в эти знаки. Живое зафиксировано мертвыми знаками. И петь ноты с математической точностью — это, если хотите, убивать музыку. Хотя исполнить надо то, что написал композитор: и высоту звука держать, и правильно считать, и выполнять авторские ремарки, и еще миллион всяких тонкостей. Потому что эти мертвые знаки, точки, слова — то единственное и самое верное, за что можно ухватиться. Но большие исполнители — это как раз те, кто видит не только семь нот, не только то, что написано в партитуре, но и то, что за этим стоит. Та сторона самая важная. Они умеют вернуть произведение к жизни. Мне кажется, это и значит — быть точным, быть рабом композитора. Образцова именно так работает. Я не замечал, чтобы она была против того, чтобы музыкальный текст исполнять точно. Я именно этого требую от нее и никакого противодействия не встречал. Но при этом ее желание — жить музыкой. Видеть за нотными знаками живого человека со страстями, его дух, а не просто ученически, школьно выполнять указания. Но вообще, знаете, интерпретация — это не то, о чем легко можно рассказать. Интерпретация — во многом подсознательный процесс. Но сознание должно активно участвовать, чтобы разбудить то, что

нам неподвластно. А если сразу обратиться к тем тайнам, то мы как раз ничего и не добьемся. Надо быть осторожным. Это своеобразная режиссерская хитрость. Вот почему я говорю исполнителю — все внимание на освоение текста. Когда работаешь над произведениями Моцарта, Верди, Мусоргского, Чайковского, то как же можно позволить себе быть неточным, что-то в них менять! Бог дай только приблизиться к этим гениям! А они оставили нам мертвые знаки, совсем не то, что они чувствовали… Существуют разные приемы, чтобы вернуть музыке жизнь. Творческие манки. Надо найти сквозное действие вещи, сверхзадачу, второй план. Разве может современный исполнитель пройти мимо тех открытий, которые сделали Станиславский, Немирович-Данченко, большие артисты драмы, Шаляпин! Как можно вообще говорить о глубокой интерпретации музыки, не зная, что такое второй план? Отыскать его — огромная задача для певца.

— Знаете, Важа, Образцова обо всем этом как-то отмалчивается. Она мне однажды сказала: «Я запрещаю себе скальпировать музыку, потому что она живая».

— Думаю, Образцову не увлекает «литература» в музыке. Или даже литературщина. Такое, знаете ли, словесное философствование. Вот я как будто много говорю о музыке, но я никогда бы, к примеру, не мог быть музыкальным критиком. Это профессия слишком умная для исполнителя.

— Важа, но вы такой умный!

— Да? — спросил он. И мы снова остановились посреди тротуара. Его лицо болезненно исказилось. — Это очень плохо, — скорбно сказал он. — Очень.

Мне было смешно и страшно, что я его огорчила.

— Только прошу вас, пусть ваша актерская природа не пугается, не прячется. Я так рада, что вы появились в Москве и я могу у вас обо всем спросить. И это так хорошо, что вы умный. Значит, с вами все можно. И глупой быть тоже.

Он улыбнулся. И мы пошли дальше, хотя давно прошли и Арбатское метро и Смоленское.

Репетиция с С. Сондецкисом. «Stabat Mater» А. Вивальди. Большой зал Московской консерватории, 1981.

Репетиция с С. Сондецкисом. «Stabat Mater» А. Вивальди. Большой зал Московской консерватории, 1981.

«Попробуем сначала уяснить себе, в чем, собственно, разница между трудом композитора и исполнителя, — писал Вильгельм Фуртвенглер. — Представим себе положение первого: исходный

пункт его пути — ничто, хаос; конец — получившее облик произведение. Этот путь, это становление совершается в акте импровизации. По правде говоря, импровизация лежит в основе любого творческого музицирования; произведение возникает подобно подлинному жизненному свершению. „Импровизация в свершении“ — так можно назвать творение композитора. Не покидая пределов музыкальной формы, оно в любой момент своего развития, от начала и до конца, — импровизация.

Таково произведение с точки зрения его создателя. Чем же оно является для исполнителя? Прежде всего это напечатанный оригинал. Исполнитель может и должен следовать тому, что пережито не им самим, а другим — в произведении, давно получившем окончательный облик. Он должен идти назад, а не вперед, как делает композитор, должен, наперекор движению жизни, пробиваться от внешнего к внутреннему. Его путь характеризуется не импровизацией, то есть не естественным развитием, а кропотливым прочтением и группировкой готовых деталей. У композитора — как в любом органическом процессе — детали непреложно подчиняются в*и*дению целого, от целого получают свою логику, свою особую жизнь; исполнитель должен искать, реконструировать в*и*дение, которое руководило создателем произведения… Так как интерпретатору в первую очередь даются детали, он, естественно, рассматривает их как решающее начало. А то, что их создало, сформировало, то есть витающее над ними в*и*дение целого, — поскольку оно ему непосредственно недоступно, — как нечто излишнее, чего доброго, и вообще не существующее. Такое воззрение встречается нередко; его можно охарактеризовать как основной отличительный признак пассивного, нетворческого, гедонистического отношения к искусству. В изолированном виде детали эти представляют широкое поле действия для так называемого „индивидуального“ понимания интерпретатора. Исполню ли я данное место так или по-иному, „пойму“ ли тему более „лирично“ или более „героично“, сделаю ли ее более гибкой и оживленной либо трагически-тягостной — это действительно дело вкуса, и нет инстанции, которая вынесла бы решение по такому поводу. Однако дело обстоит иначе, когда то, что предшествует какому-то эпизоду и следует за ним, рассматриваешь вместе с ним, когда имеешь в виду весь мир, в котором его создатель разместил отдельные темы и мотивы. Если обращаешь внимание на становление, развитие одного из другого, их неотвратимо логическую последовательность, если, наконец, и внутреннему взору наблюдателя все больше и больше открывается видение того целого, которое первоначально

руководило творцом, тогда (но только тогда!) все детали вдруг обретают единственно присущий им характер, необходимое место, верную функцию внутри целого, свою окраску, свой темп…

…Доступно ли это интерпретатору, если ему дана уже готовая работа? И вообще может ли он, располагая только частностями, исходя из них, постигнуть целое, его „душевную событийность“? Очень трудно передать словами сущность творческого процесса. Во всяком случае, достоверно, что предохранить нас от погружения в хаос и сумятицу может только признание существования такого „целого“ — назовем его структурой, течением, развитием душевного события или как-нибудь по-иному, хотя это даже приблизительно не выразит мою мысль»[6].

Фуртвенглер считает, что «великие музыкальные шедевры в гораздо большей мере, чем принято считать, повинуются закону импровизации».

Январь 1978 года

Двухсотый сезон в «Ла Скала» стал праздником музыки во всем мире. По «Интервидению» передавали вердиевские оперы. Мы слышали замечательных певцов, хор и оркестр «Ла Скала», дирижировал Клаудио Аббадо. Прекрасные, горячие спектакли шли в зале, накаленном любовью. Необыкновенная публика «Ла Скала» взрывалась после каждой арии, как у нас взрывается стадион, когда в ворота забивают мяч или шайбу.

В «Дон Карлосе», передававшемся по телевидению на весь мир, пели англичанка Маргарет Прайс (Елизавета), Елена Образцова (Эболи), испанец Пласидо Доминго (Дон Карлос), итальянец Ренато Брузон (маркиз Ди Поза), Евгений Нестеренко (Филипп).

Когда в шестьдесят четвертом году «Ла Скала» приезжал на гастроли в Москву, тот самый маэстро Франческо Сичилиани, который позже осыпал Образцову похвалами и предложениями, говорил корреспонденту журнала «Театр»: «Значение „Ла Скала“ давно переросло национальные рамки. У нас поют не только итальянцы. Но, конечно, не каждому иностранному певцу удается органически слиться с нашим ансамблем. И мы, прежде чем пригласить нового певца, долго приглядываемся, а еще дольше — прислушиваемся. При этом немцы и скандинавы большей частью дебютируют у нас в операх Вагнера, славяне — в операх Мусоргского, Бородина».

Перед выходом на сцену. «Дон Карлос». Большой театр, 1973.

На этот раз двое славян пели итальянцам и всему миру итальянскую музыку. И какую — Верди!

Глядя по телевизору на Образцову, я думала: хватит ли у нее там времени на дневник? Ведь только она сама могла рассказать, как ставились в «Ла Скала» спектакли, как чувствовала себя в элите певцов.

Состав «Дон Карлоса»: дирижер — Клаудио Аббадо, режиссер — Лука Ронкони, художник — Лучано Дамиани, певцы — Мирелла Френи, Елена Образцова, Николай Гяуров, Евгений Нестеренко, Пьеро Каппуччилли, Хосе Каррерас.

Потом — «Бал-маскарад»: Аббадо, Франко Дзеффирелли, Ширли Веррет, Елена Образцова, Пьеро Каппуччилли, Лучано Паваротти.

И Реквием — Аббадо, Френи, Образцова, Гяуров, Паваротти.

Праздник, «пир богов», как в пятидесятые годы, когда на сцене царили Каллас, Тебальди, Симионато, Нильсон, Ди Стефано, Гобби, Корелли, Бергонци, Дель Монако, Гедда, Христов!..

«Дон Карлос». Большой театр.

Образцова сдержала слово. Возвратившись в Москву, отдала пачку исписанных листов.

Вот эти записи.

Аббадо встретил меня поначалу настороженно, но после первой же репетиции растаял, заулыбался, пришел в чудесное настроение. В перерыве оркестровой репетиции подходил ко мне

и говорил: «У меня еще новая идея». Это было смешно, так как повторялось несколько дней подряд. Он хотел делать со мной «Аиду», «Бориса Годунова», «Царя Эдипа», хотел, чтобы я поехала на гастроли в Токио со Scala, хотел писать пластинки. Я счастлива с ним работать. Мне все удобно, как будто я пою с ним многие годы. Аббадо чувствует певца, его состояние как будто обнаженными нервами. Он все знает, что тот может и чего не может в данный момент. Если певец в форме, он требует от него предела возможностей. Он уделяет огромное внимание музыкальной фразе, много говорит о моментальной атаке звука — без подъездов, без «портаменто».

Музыкальные репетиции идут в La Scala девять часов в день — три часа утром, три часа после обеда и три часа вечером.

Режиссер Ронкони сидит на всех музыкальных репетициях, а Аббадо — на всех режиссерских. Спектакль создают люди, которые все время вместе. И это дает полную договоренность — в главном и частностях, полное слияние идей. Я знаю не только свою партию, но и каждую фразу в спектакле. Знаю, где дышит Френи, где дышу я, где мы дышим вместе, а где нам нельзя брать дыхание.

Эболи. «Дон Карлос». Большой театр, 1973.

Эболи. «Дон Карлос».

Эболи. «Дон Карлос». «Ла Скала», 1977/78.

Эболи. «Дон Карлос». «Фестшпильхауз». Зальцбург, 1979.

Во время режиссерских репетиций Аббадо сидит на сцене и следит за тем, чтобы ничто не могло разрушить музыку. Если Ронкони так поставил мизансцену, что певец оказался вне ансамбля, Аббадо обязательно его поправит. Если это квартет, он и должен прозвучать как квартет. Если секстет — то как секстет. Певцы не должны стоять в разных концах сцены. Об этом думает не только режиссер, но и дирижер. Поэтому спектакль получается музыкальным. Эта работа стоит всем огромных сил.

Но если я успеваю хотя бы час отдохнуть днем, то Аббадо не выходит из театра до самой ночи. С десяти утра у него оркестровая репетиция, после — уроки с певцами. Потом он бежит на сценические репетиции, а вечером снова оркестровый прогон. Он страшно исхудал, глаза запали. Жена приносит ему в театр еду, как у нас ее приносят работникам в поле. И он ест на ходу.

Мне нравится, что Клаудио такой, какой есть. Не хочет казаться строже, лучше. У него огромный художественный авторитет, его любят певцы, оркестр, публика.

Когда Аббадо дирижирует, я вижу, что он весь в музыке, это — вдохновение. Он не замечает, что нижняя пуговка на рубашке расстегнута и виден живот. Это так трогательно и смешно…

После спектакля «Дон Карлос» в Будапеште. Я. Наги, А. Рохони, Е. Нестеренко, Е. Образцова, Л. Миллер. 1980.

Очень интересно было начать работать с новыми для меня партнерами — Френи, Гяуровым, Каппуччилли, Каррерасом.

Гяуров работает тихо, своих секретов не раскрывает, очень себя бережет. Он в хорошей форме. Голос его обволакивает благородным тембром и «уводит в мир иной».

Мирелла Френи — великолепно обученная певица, дисциплинированная, обаятельная и милая. Очень слушается Аббадо. Ведет себя ребячливо, шутит, коверкает слова, в журналах всем на фото рисует усы и бороды.

Хосе Каррерас — красивый молодой человек с замечательным голосом. Он славный и искренний партнер. Вместе с Паваротти и Доминго он является ведущим тенором La Scala.

Пьеро Каппуччилли на репетициях все время сидел рядом со мной, рассказывал разные истории, шутил, чтобы я не чувствовала себя одиноко. Я ему за это очень признательна. Голос у него выдающийся, настоящий вердиевский баритон. Поет всегда в полную силу, играет со страстью. Говорит, что не понимает тех певцов, которые берегут себя. И я абсолютно с ним согласна.

Уже несколько раз встречалась с Ренатой Тебальди. Мы познакомились в Москве, она приезжала, когда праздновалось двухсотлетие Большого театра.

И вот я у нее дома, в Милане. Она еще очень красива, моложава. Одета, причесана, как царица. Мила, естественна, совсем нет позы.

Мы ели мороженое и смотрели по телевизору «Макбет» из Туринского оперного театра. Замечательно пел баритон Ренато Брузон. Но надо было видеть, как Тебальди слушает, как жестикулирует! Если кто-то плохо поет, кричит, как на футболе.

И все-таки мне казалось неправдоподобным, что я могу с ней сидеть, что она мною интересуется, легендарная певица! Она пришла в La Scala послушать меня на генеральной репетиции. Она давно не показывалась публике, не появлялась в театре. А после смерти Марии Каллас — тем более. Когда обе сошли со сцены, они помирились и очень нежно относились друг к другу. Тебальди рассказывала, что Мария звонила ей за три дня до смерти. Замкнутая, закрытая, Рената, пережив эту потерю, стала как будто еще нелюдимее. И вот нарушила свое затворничество — пришла в театр. Потом надарила мне всякой всячины. Талисманчик — носить на груди, концертные платья, но главное — свои «бижу» театральные: все из первого акта «Травиаты» и все из «Джоконды». Хотела еще отдать свои украшения из «Федоры», но после сказала: «Может быть, я еще один раз в них спою».

Сегодня — 6 декабря 7 7 — го года — открытие двухсотого сезона La Scala, который в Италии называют сезоном Верди. Я почти не спала ночь, принимала лекарства, дышала ингалятором, ставила горчичники. Грудь заложена. Тебальди прислала меховую кофту — знает, что я простужена. Боюсь страшно. Но собралась максимально. Как я готовилась к этому вечеру, как я хочу спеть по-настоящему!

Ну, вот и прошла премьера «Дон Карлоса»! Была как во сне — ничего не помнила, не соображала, что пела, как пела, какие слова, куда вступать. Все забыла! Пожалуй, так я волновалась, когда в первый раз пела Марину в «Борисе Годунове» в Большом

театре.

Спела «Del velo»[7] и — овация. Стою, не знаю, что делать — кланяться или оставаться в роли? Все-таки пришлось кланяться… А пела я вроде не так уж и хорошо. Ничего не могу понять в последнее время. Мне кажется, я просто вошла в моду у публики. Конечно, бывают спектакли-откровения, когда я здорова, когда вдохновенна и все отвечает моим желаниям.

А здесь — страх, безумие!

Но петь я умею. Еще не так, как хочу, но с болезнью вчера справилась.

Потом было трио и моя сцена «Oh don fatale, oh don crudel»[8]. В зале кричали как безумные. Хотя *си-бемоль* и переход на *ля* мне так и не удается. Не хватает дыхания на *ля* — так долго Аббадо держит меня на *си-бемоле*…

После спектакля все выходили на сцену вместе и по одному. Театр ревел и бушевал.

Аббадо держал меня за руку, говорил, что хочет со мной работать. Когда выходили на аплодисменты, кричал: «Елена, где ты?»

Но бедный Ронкони, его освистали: постановка не понравилась! Он улыбался, но горько. И мужественно держался.

После в зале стали кричать: «Образцова sola!» Пришлось мне выйти еще раз одной.

Как я счастлива, что в двухсотый сезон La Scala я имела успех — и среди таких певцов!

После спектакля (а сколько было цветов — и каких!) пошли в ресторан «Savini» на ужин, устроенный мэром Милана. Мы шли с Аббадо, и репортеры нас фотографировали. Он смеялся: завтра под этими фотографиями напишут что-нибудь эдакое — Аббадо украл Образцову…

Так быстро летит время! Спела уже четыре спектакля «Дон Карлос». Сегодня — пятый. И начались оркестровые и сценические репетиции «Бал-маскарада». Дзеффирелли еще нет, вместо него работает Sonia, немка, помощник режиссера. Она ведет почти все спектакли в La Scala, очень исполнительная, сухая. У нее записаны все мизансцены, и она все делает, как хочет режиссер. Жду, жду Дзеффирелли!

У некоторой части итальянской публики вызвало удивление, что именно «Дон Карлос» открыл двухсотый сезон La Scala. Аббадо, поставивший в театре «Аиду», «Бал-маскарад», «Симона Бокканегру», «Макбета», Аббадо, страстно влюбленный в музыку Верди, объяснял в многочисленных интервью, что решение поставить эту оперу вызвано желанием воздать должное памяти

Артуро Тосканини, который в последние годы жизни не раз сетовал на то, что «Дон Карлоса» несправедливо причислили к второстепенным произведениям Верди.

«Когда берешь в руки партитуру Верди, то сразу видишь: в ней все сказано, твое дело — уметь прочесть, — говорил Аббадо. — Всякий раз поражаешься, какой могучий драматизм сумел придать Верди персонажам всех своих опер, начиная с „Набукко“ и кончая „Фальстафом“. Вдумываясь в каждую отдельную партитуру, вновь и вновь обнаруживаешь глубокую музыкальную проникновенность в обрисовке характеров с помощью оркестровых и вокальных средств…».

Аббадо восстанавливает купюры, которые делались в разное время, очищает партитуры от наслоений, привнесенных плохими интерпретаторами или просто переписчиками нот. Так было и с «Дон Карлосом». Над партитурами Верди, как, впрочем, и всех классических опер, Аббадо работает вместе с научными музыкальными центрами, которые занимаются-также отысканием подлинных клавиров Верди. В традиционных клавирах издания «Ricordi» или лейпцигского есть ошибки в сравнении с оригинальным текстом. Аббадо выискивает эти ошибки и заставляет певцов переучивать. Он и мне поправил одну фразу в партии Эболи. Для Аббадо имеет принципиальное значение подлинность каждой вердиевской фразы!

Руководители La Scala — Аббадо, Грасси, Сичилиани — убеждены, что музыку нельзя делать «музейной» и показывать, как живопись или скульптуру. Вот пройдут эти спектакли — «Дон Карлос», «Бал-маскарад» — десять, двадцать раз и сойдут со сцены. Вместо них пойдут другие оперы Верди — «Сила судьбы», «Разбойники», «Трубадур». Но пока ансамбль певцов занят только в этих операх, которые поставлены специально на них. Потому что если нет хороших певцов, то какой бы гений ни был дирижер и какой бы гений ни был режиссер, оперы нет. В опере самое главное лицо — певец!

С Аббадо я чувствую себя большой певицей и начинающей тоже. С ним я понимаю, что мне есть еще куда расти музыкально. С этим дирижером я чувствую то же самое, что когда-то с Претром, а потом с Караяном. Есть минуты, когда он мною завладевает. Но иногда я заставляю его дирижировать, как я хочу. Наше общение с ним на репетициях — это жесты, междометия, намеки. Когда мне только намекнут, как надо, у меня полное ощущение, что я сама все сделала. И за такой стиль работы я тоже полюбила Аббадо. А если со мной больше работают языком, все мне разжуют, это вызывает у меня сопротивление, раздражение.

Он сделал много замечаний по моей партии Эболи, но выполнить их все я еще не смогла ни разу. Или мне нужно было помнить о двойных «т», о двойных «м», потому что в итальянском языке слово с одним «т» имеет совсем другой смысл, и я боялась сделать смешные ляпсусы. Или я должна думать о музыкальном тексте. Или что-то отвлекало меня в мизансценах. Но полагаю, настанет такой спектакль, когда я сделаю все.

В Милане туман, на улице ничего не видно в пяти шагах. И так — всю зиму. В отеле холодно, неуютно. И я была так рада, когда позвонила Рената Тебальди и пригласила к себе домой ужинать. Рената показывала свои награды — золотые медали, призы, подарки. Ее комната вся увешана куклами-талисманами, с которыми она пела по всему миру. Она рассказывала о своей жизни, показывала много фотографий. Она преображается, становится молодой, сияющей, — когда вспоминает прошлое. И я бесконечно дорожу этими часами, когда могу видеть ее, слышать ее рассказы о певцах и дирижерах, слышать, как она своим дивным голосом поет отрывки из опер. Я счастлива, что выучила итальянский и почти все понимаю. Тебальди очень дружна с Джульеттой Симионато. Та живет в Риме, и они почти каждый день разговаривают по телефону.

После премьеры «Дон Карлоса» я получила от Симионато телеграмму: «Браво, браво, браво!» Мне было приятно несказанно! Я поблагодарила ее по телефону. Симионато сказала, что хочет встретиться со мной, но не может приехать в Милан, так как тяжело болен муж. А спустя время она прислала мне свою фотографию с надписью: «Эболи от Эболи. Джульетта Симионато». Я поставлю ее дома на рояле, среди самых дорогих.

Тебальди рассказывала, как они подружились с Симионато. После долгого перерыва — в La Scala царила Мария Каллас — Рената приехала в театр петь свой сольный концерт. В кулисах она услышала овацию, и, решив, что это ее встречает публика, пошла на сцену. Но люди в зале стояли к ней спиной. И овация предназначалась не Тебальди, а кому-то, кого они ждали. Все это подстроили ее противники. От огорчения Рената чуть не заплакала и уже собралась уйти со сцены, как увидела, что в зал вошла Джульетта Симионато. И Тебальди находчиво вышла из положения. Она крикнула: «Чао, Джульетта!» И потом с блеском спела концерт.

С тех пор они дружат, Рената и Джульетта.

— Клаудио Аббадо *(вверху слева);* ***Евгений Нестеренко*** *(вверху справа).*

— Рената Тебальди *(внизу слева);* ***Франко Дзеффирелли*** *(внизу справа).*

Репетирую, репетирую, репетирую с утра до ночи. Пою спектакли. Жизнь здесь, как у белки в колесе. Здоровье — cosÍ cosí[9]. Все время лечусь — и в отеле и в театре. Но не я одна, простужены все артисты, а Каппуччилли даже не пел один

спектакль.

Нервы мои перегружены тревогой о «Бал-маскараде». То уверена, что все знаю, то вдруг начинает казаться, что плохо подготовилась к «Балу». Но учу, учу, — время еще есть.

*— **Мирелла Френи** (вверху слева); **Антонио Герингелли** (вверху справа).*

*— **Джоан Сазерленд** (внизу слева); **Пласидо Доминго** (внизу справа).*

Вчера обедала с Антонио Гирингелли, бывшим директором «Ла Скала». Его переполняют воспоминания. Рассказывал о Каллас. «О, это была фантастическая артистка! Никогда не смотрела на дирижера и все делала, как хотела. И всегда на громадной самоотдаче. Когда в последнем акте „Нормы“ она пела: „In mia man alfin tu sei!“[10] — становилось страшно за этого несчастного тенора. Так она это произносила! В начале карьеры она была очень толстая, некрасивая, вздорная и на всех переносила свой комплекс неполноценности. Ругалась даже с матерью. Характер! — Гирингелли издал непередаваемый звук. — А как она сатанела, когда ее ругали в прессе! Она была ранимой, она нуждалась в любви. Я ее любил!

А Джильи! Как он боялся петь, совсем сумасшедший был! И пел всегда в одном месте сцены, где, по его мнению, была наилучшая акустика. Всегда страшно боялась петь Федора Барбьери, выдающаяся меццо-сопрано. Перед „Орфеем“ плакала, отказывалась выйти на сцену, а спектакль уже начался. Пришлось дать ей пощечину. Пришла в себя и пела прекрасно. А какой голос был у Ди Стефано! Я его любил больше всех теноров».

Гирингелли рассказывал, как Караян впервые дирижировал в La Scala «Фиделио».

«В моей ложе сидел Фуртвенглер. Я его спрашиваю: „Ну как? Какое впечатление?“ Он: „Знаешь, недавно я летел на самолете и вижу внизу два огромных поля с роскошными цветами, а аромата нет. Вот так и Караян“.

Я передал эти слова Караяну. Тот удивился, но ничего не сказал. И только через много лет признался: „А прав был тогда Фуртвенглер“.

Конечно, для меня самый великий дирижер — Фуртвенглер. Однажды по радио должны были передавать отрывок из „Тристана и Изольды“. Ко мне прибежал Тосканини, кричал и нервничал: „Это безобразие! Фуртвенглер играет Вагнера на семь минут медленнее и на семь минут дольше будет в эфире!“ Я рассказал об этом разговоре Фуртвенглеру. „Я не хочу огорчать маэстро, — сказал тот. — Я не буду играть Вагнера. Но объясните ему, что есть разные национальные темпераменты. Я немец, немцы ходят медленно, Тосканини — итальянец, он ходит очень быстро. Вагнер тоже немец, у меня его музыка звучит на семь минут дольше. А у Тосканини, может быть, на семь минут меньше…“.

Гирингелли ругает наш „Дон Карлос“.

„Разве это музыка, разве это спектакль! Почему Френи поет Елизавету? Голос у нее небольшой, „открытый“. Зря она это поет.

Она — Мими, Микаэла, Лиу. А Гяуров! Разве может Филипп так петь „Ella giammai m'amó“[11]! Это же старый, прозревший человек рассказывает о трагедии зря прожитой жизни. Должно быть страшно! А тенор! Это же смешно, что Каррерас поет Дон Карлоса. У него лирический голос. Бедный, бедный Верди! Все вы молоды, слишком молоды для понимания Верди. И Аббадо не маэстро, нет! Он гремит! Вот Фуртвенглер, Тосканини, Караян!..“

Гирингелли ревнует Аббадо к La Scala. Бедные старые великие люди! Они живут прошлым, может быть, идеализируют его, не могут принять новых имен, новых поисков»…

После каждого спектакля думаю: какое счастье выступать с выдающимися певцами! Мне хочется перепеть эту певицу или того певца, а они хотят перепеть меня. В хорошем смысле слова! Я заряжаюсь от больших артистов и могу зарядить и заразить их. Мы аккумулируем друг друга, и в этом рождается творчество.

В нашем «Дон Карлосе» — все гармония: ансамбль певцов, оркестр, хор, дирижер.

Это так редко бывает в наши дни!

Нам легко работать — нет зависти, ревности. За кулисами перед спектаклем все смеются, шутят, подтрунивают друг над другом. Мирелла Френи задает в этой игре тон. А вышли на сцену — большие мастера!

Я так много пою и разговариваю по-итальянски, слышу итальянскую речь, что и вокально моя партия перестроилась, даже артикуляция изменилась. Об этом мне говорят сами итальянцы, не только я это чувствую. Я многому учусь во время этих гастролей.

Когда шла на спектакль, сказала Аббадо: «Клаудио, я тебе сделаю подарок». Он: «Когда?» — «На спектакле. Жди».

Я поняла, что спою наконец хорошо и на таком итальянском, что мне не будет перед итальянцами стыдно. И действительно, все, что Аббадо меня просил, я выполнила. Он каждый раз улыбался, давая понять, что замечает это. Я не брала дыхания там, где он просил не брать. Или, наоборот, две музыкальные фразы пела на одном дыхании. Или филировала звук, где он просил. В общем, все сделала. Партия Эболи — самое совершенное мое создание, потому что я готовила эту итальянскую оперу в Италии, с итальянским дирижером, с труппой театра, чувствуя традиции исполнения, живя ежедневно в этой музыке. На память осталась запись этого спектакля, которую сделали в театре, и пленку подарили мне.

А завтра с утра оркестровая репетиция «Бал-маскарада»! Когда готовится спектакль в La Scala, забыто все. Только театр,

театр, театр!

Приехал Франко Дзеффирелли. Встретились с ним как друзья. Обнялись, расцеловались. Сразу же начали репетировать и работали часа четыре без продыху. Моя Ульрика видится ему громадной птицей-вещуньей, в экстазе прорицательства. После арии она должна падать без сил. Ее поднимают и ведут под руки. Фантазия, с какой Дзеффирелли набрасывает рисунок роли, поразительна! Только что так, а через две минуты — иначе. Мизансцены он ставит, как будто пишет картину. Происходящее видит, как художник, — в свете, цветовых ритмах и сочетаниях.

Работать с ним интересно, но немножко нервничаю. Франко разговаривает сразу на всех языках — английском, французском, немецком, итальянском. Ругается, правда, только по-английски. Потом говорит: «Эскюз ми, дарлинг!» Я не всегда понимаю его, поэтому делаю ошибки.

Дзеффирелли все время жует резинку, ходит по сцене походкой избалованной знаменитости, и если что-то ему не нравится, кричит и топает ногами. Из-за мелочей он готов поднять бурю, но при серьезных затруднениях сохраняет ангельское спокойствие.

Я жду встречи с ним в Вене — в «Кармен», очень жду! После этого я или возьму свои слова о режиссуре назад (значит, раньше я просто не встретила своего режиссера), или я буду окончательно убеждена, что главное в музыкальном театре — действенное пение. Сейчас я все больше отхожу от того, чем когда-то так увлекалась. Я стала больше выражать голосом, тембром, эмоциями, чем драматической игрой.

Музыку нельзя *изображать*.

Сегодня чувствую себя плохо. Это усталость и простуда. На всякий случай попросила дирекцию, чтобы дали замену, но Аббадо не хочет никем меня заменять. Пошла на спектакль, не помня себя от страха. Думала о каждой фразе, о каждой ноте, как петь, как дышать, где отдыхать. Перед спектаклем Аббадо сказал: «Ты, пожалуйста, не волнуйся, я буду с тобой, ты даже не почувствуешь, что больна».

Действительно, каждую минуту он был со мной, с моими трудностями. Убирал силу звучания оркестра и обращался нежно, как с ребенком. Или показывал, где я могу вздохнуть. Или давал быстрее темп, когда видел, что мне не хватает дыхания. Я ему очень благодарна.

Идут репетиции «Бал-маскарада», но Дзеффирелли не может

заниматься одним делом. Поэтому мы все время говорим и думаем о Кармен! «Елена, это не пантера, это не львица, это не женщина, это совсем другое — это цыганка! А в конце спектакля хочу, чтобы Хозе разорвал на тебе кофту и ты умерла бы смеясь!»

Посмотрим, смогу ли я так на сцене.

Я попросила: «И все-таки, скажи, одним словом, какая она?» Он взял и укусил меня за руку: «Вот какая!»

Совсем сумасшедший!

Дзеффирелли хочет включить в оперу немного разговорных диалогов, как это было в первоначальном варианте у Бизе. И он так замечательно показал, как Кармен что-то побубнит себе под нос, а потом запоет. Но против разговорных кусочков категорически возражает Карлос Клайбер, который будет дирижировать «Кармен» в Вене.

Между прочим, Дзеффирелли тоже видит Кармен смешной…

Аббадо сидит на всех репетициях, хотя этот «Бал-маскарад» лишь возобновляется. Отношения между ним и Дзеффирелли самые дружеские.

Перед спектаклем «Бал-маскарад».
Большой театр, 1980.

Прошла еще одна премьера — премьера «Бал-маскарада». Спела хорошо, но оваций, как в «Дон Карлосе», не было. Ульрика неэффектная партия. Но мне нужно было ее спеть не для успеха, а для себя, для техники. Все-таки еще одна новая роль! Аббадо мною доволен. Ульрика действует только в первом акте, поэтому я потом могла послушать своих партнеров. Как поет Лучано Паваротти! По школе ему нет сейчас равных. Публика особенно любит его. Люди иногда приходят в театр послушать, как Паваротти возьмет *си.* Или как он споет ту или иную музыкальную фразу.

Прекрасен был Каппуччилли, прекрасен! Оба они имеют огромный успех.

Труднейшую партию Амелии поет Ширли Веррет. После арии во втором акте — тишина, ни одного хлопка. А в третьем акте, когда она пела, публика стала разговаривать и шуметь, как на базаре. Кто-то крикнул: «Аббадо, это твоя ошибка, что Веррет поет эту партию!» И это после грандиозного триумфа Веррет в «Макбете»!

Но Дзеффирелли был на крыльях. После спектакля он мне сказал: «Ты забираешь публику и держишь ее в кулаке. Поэтому ты должна выходить на сцену, не думая о страхе, а с мыслью: я пришла к вам. И что бы ты ни сделала, так надо, потому что это — ты!»

Мне было приятно, но я слушала его с улыбкой. Как я могу не думать о страхе! Перед сценой все равны, все боятся…

На следующий день в прессе разразился скандал по поводу «Бала». Кто — за, кто — против. Про меня в одной газете написали, что партия не для моего голоса. Были газеты, в которых написано, что много лет не слышали такой замечательной Ульрики. Партия не стоит всего этого шума. Хотя ее можно сделать иной, не так, как предлагает Дзеффирелли. Что-то меня в этой птице-вещунье смущает. Думаю, Ульрика — сильная личность прежде всего. Она кому-то мешает в городе, власти ее боятся и поэтому хотят изгнать.

Попробую сделать ее по-своему, а потом спрошу Дзеффирелли, не против ли он.

Автограф за кулисами.

Заболела Ширли Веррет. У нее депрессия. Послала ей цветы и маленькую игрушечную обезьянку. Может быть, ей будет приятно.

Идут спектакли «Дон Карлоса», «Бал-маскарада», и начали репетировать Реквием.

Мечта моей жизни спеть Реквием Верди. Я выучила много музыки, но не пела, потому что мне не хватало техники. И вот наступил момент, когда я дала согласие в La Scala спеть Реквием. Я слышала его в звучании именно этих голосов — Френи, Гяуров, Паваротти. Но в афише стояло имя Веррет. И так как она заболела, вместо нее — Френи. Все, как я мечтала. (Прости меня, Ширли!).

Ульрика. «Бал-маскарад». Большой театр, 1980.

Ульрика. «Бал-маскарад». Большой театр, 1980. В роли Амелии — Т. Милашкина.

Репетиция с Аббадо началась с того, что я пришла к нему в кабинет с магнитофоном. Я записала его Реквием с концерта в Нью-Йорке, в «Карнеги-холл». И я стала говорить — мне не нравится, как ты делаешь это место, и этот темп тоже неверный, по моему мнению. Он внимательно слушал, переворачивал страницы партитуры, улыбался. Я подумала, он, вероятно, решит, что я ненормальная. И так он меня все время звал — pazza! —

сумасшедшая! Потому что я учу Аббадо, одного из лучших интерпретаторов Реквиема (его сравнивают с Тосканини!), учу итальянца — итальянской музыке. Поэтому я сказала: «Клаудио, я не могу петь с чужими чувствами. Если ты умный, ты это поймешь и не рассердишься. А если нет, можешь сердиться, мне не будет горько». Мне действительно не хочется уступать никому своих чувствований музыки, даже Аббадо. И я полюбила его еще больше за то, что он понял это. Он не навязывал мне своей музыки, он допускал, что внутренним слухом я могу услышать ее по-своему. Другое дело, что он не во всем со мной согласился. Кое в чем переубедил меня, и это я пела, как он хотел. А какие-то кусочки музыки я ему так и не уступила — и в ритме и в настроении. Мы работали долго, часа три или четыре. Думаю, Аббадо был удивлен, что Реквием я пою в другой манере звукоизвлечения, чем «Дон Карлос» и «Бал-маскарад». Судя по выражению его лица, это был для него приятный сюрприз.

Исполнители Реквиема Дж. Верди в церкви Сан Марко. Милан, 1978.

Е. Образцова, К. Аббадо, Л. Паваротти, Н. Гяуров, М. Френи.

Потом он провел спевку с солистами. Потом была одна-единственная репетиция с оркестром.

И настал вечер, которого мне не забыть никогда.

В церкви Сан Марко, где Реквием впервые прозвучал под управлением самого Верди, собралась огромная толпа, около четырех тысяч человек. В открытые настежь двери видны площадь

и прилегающие улицы, запруженные народом. Со всего Милана стекались сюда люди слушать Верди.

Солисты сидели напротив Аббадо, а позади нас располагался оркестр и хор. Аббадо начал на таком пианиссимо, что я решила, мне это чудится. У меня от волнения ком стоял в горле, я думала, что не смогу петь.

Потом грянула микеланджеловская мощь «Dies irae». Аббадо давал вступления, дирижировал, но это было какое-то священнодействие. Он и шептал, и стонал. И он стоял, как распятый на музыке. И мы, глядя на него, пели на пределе сил человеческих…

Мне не забыть, как сливались потом наши с Френи голоса в «Recordare», как пел «Ingemisco» Паваротти, как вступал в «Lacrimosa» Гяуров.

Реквием — гениальная интерпретация Аббадо, гениальная…

За три минуты до конца на фортиссимо у него сбилось дыхание, он побледнел, и я подумала: все, он сейчас умрет.

Потом музыка кончилась.

Я испытывала физическое страдание от того, что нельзя больше петь, что прошли минуты восторга, счастья, экстаза, какого-то земного небытия.

В церкви присутствовал папа Павел VI. Он долго не уходил, аплодировал. Вообще таких оваций я не слышала никогда в жизни.

Собираюсь на «Дон Карлоса». Сегодня его передают по телевидению на весь мир. Или, как итальянцы говорят, — «Mondevisione». Думаю: как петь, чем петь? Голос даже не пробую, так простужена. Горло совсем красное. Умираю от страха. Если плохо спою, опозорюсь на весь мир.

Церковь Сан Марко (Милан), где впервые прозвучал Реквием Дж. Верди под управлением автора.

Очень большой успех на Mondevisione. Распевалась к каждому акту и пила теплый чай.

Итальянцы ведут себя в театре самым благовоспитанным образом, когда знают, что их представляют на Mondevisione. Зато когда парадный спектакль пройдет, Scala умеет себя показать!

В этом спектакле пели Маргарет Прайс (Елизавета), Пласидо Доминго (Дон Карлос), Ренато Брузон (маркиз Ди Поза), Евгений Нестеренко (Филипп). Спектакль прошел с огромным успехом. Особенно счастлива за Евгения Нестеренко. Он пел Филиппа широко, страстно, его восторженно принимала публика.

Спектакли подходят к концу, артисты приезжали и уезжали. И только мы с Аббадо, как две лошади в одной упряжке, все время вместе. «Дон Карлос», «Бал-маскарад» и Реквием. Я так хочу все спеть и не заболеть! Это азарт, как в игре. Артисты говорят, что я сильная.

Снова говорили с ним о совместной работе. Предполагаем делать «Рапсодию для альта» Брамса, Третью симфонию и «Песни об умерших детях» Малера, «Кармен», «Царь Эдип» Стравинского, «Борис Годунов» и «Саламбо» Мусоргского.

Исполнение Реквиема Дж. Верди в церкви Сан Марко. К. Аббадо, Е. Образцова.

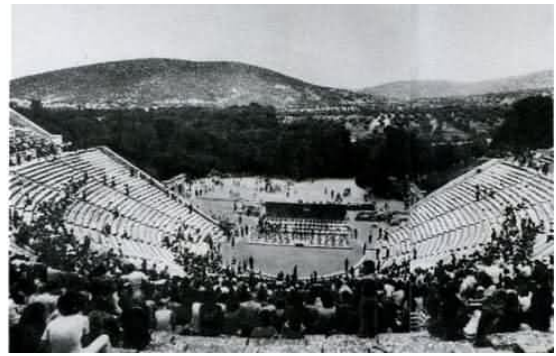
Даже не верится, что ничего не надо петь целых три дня — сегодня, завтра и послезавтра.

Рената Тебальди подарила мне много нот. Когда я пришла, она разложила их на столе, и пела трудные места, и объясняла, как петь, чтобы было легче. Когда она рассказывает и поет, я забываю, что есть приличия, правила хорошего тона, регламент сидения в гостях, я не замечаю, сколько пролетает часов! И она сама так увлекается!.. Среди нот — «Fanciulla del West»[12].

Тебальди разговаривала с маэстро Сичилиани, и оба полагают, что партия Минни мне удобна, она для моего голоса. Но я не знаю этой оперы, и впереди для меня радость ее слушать.

В один из этих *свободных* дней я заперлась в номере с клавирами и магнитофоном. Учила «Синюю Бороду» Бартока — для ближайшей премьеры в Большом театре. Посмотрела «Саламбо» Мусоргского. Интересно. Дам согласие Аббадо петь это с Гяуровым на концерте.

Посмотрела «Макбета». Роль леди Макбет — потрясающая, но по тесситуре очень высоко. Не соглашусь никогда! Дирекция La Scala вместо «Макбета» предложила еще «Медею» Керубини. Надо посмотреть. А Минни действительно моя роль. По темпераменту — моя.



— (слева) ***С Миреллой Френи.***
— (справа) ***Исполнение Реквиема в Эпидавре, 1981.***

В Милан прилетел Важа Чачава. Готовимся к моему сольному концерту в La Scala. Замечания он делает по-прежнему сурово: «Я требую здесь не дышать!» Это «требую» для меня звучит смешно, но я слушаюсь и не дышу, как он того хочет. Он очень талантлив, он прекрасно играл мне сегодня.

Ширли Веррет уехала в Нью-Йорк. Ее просто заставили уехать — так орали на ее концерте, не давали петь. Бедная, она плакала после концерта. А сегодня сложила чемоданы и уехала. Теперь нет сопрано для «Бала», который на днях передают по Mondevisione.

Устала. Каждое утро просыпаюсь и чувствую, что устала. А надо еще допеть спектакли «Бал-маскарада» и свой сольный концерт.

Только что вернулась из театра после «Бала» на Mondevisione. Делала Ульрику сильной, значительной личностью. Ей дан дар провидицы, она может читать в чужих судьбах. Поэтому никакой экзальтации. Каждое движение, каждый жест полны достоинства и смысла. Потом спросила Дзеффирелли: «Ну как?» — «Замечательно». — «Но это же совсем не то, что ты показывал!» — «Какая разница, все равно хорошо! Тем более я забыл, что тебе показывал».

Вот так!

На этот раз Ульрика имела большой успех. Хотя из-за усталости я пела очень осторожно. Только ноты, как экзерсис. Важа сидел на спектакле и был мною доволен.

Дзеффирелли и Аббадо попросили меня не разгримировываться, остаться до конца спектакля. В гриме, парике и костюме Ульрики я поехала к друзьям есть ризотто с грибами, потому что умирала от голода и мне хотелось послушать и посмотреть спектакль по телевидению. Таксист,

который меня вез, чуть не умер от страха, глядя на свою пассажирку, — такой у меня грим, костюм и парик! Потом я вернулась в театр для поклонов.

После исполнения Реквиема.
Ш. Веррет, Е. Образцова, К. Аббадо, В. Лукетти, Е. Нестеренко.

Спела свой сольный концерт в La Scala. Волновалась до невменяемости, потому что снова заболела. А так как этот концерт был мой первый в Scala, надо было его петь хорошо или вообще не петь. И я решила его отменить, о чем сообщила Аббадо. Надо было видеть выражение его лица! «Елена, все билеты проданы! Ты должна хотя бы выйти на сцену, сделать вид, что начинаешь концерт. Потом можешь извиниться и сказать, что не будешь петь, так как чувствуешь себя плохо. У нас так принято. А не выйти в зал — это же просто невозможно!» Перед концертом пришли Аббадо и Дзеффирелли. Благословили меня эти мужчины, и я пошла в зал.

Я пела Генделя, Моцарта, Бетховена, Де Фалью, романсы Чайковского и Рахманинова. Успех был огромный. На «бис» пела еще арию Лауретты из «Джанни Скикки», арию Принцессы из «Адриенны Лекуврер», «Пробуждение» Форе, «Русскую песню» Свиридова, которая очень понравилась итальянской публике. Приеду — расскажу об этом Георгию Васильевичу.

Театр «Ла Скала».

А потом в Буссето, на родине Верди, мне вручили приз «Золотой Верди». Его удостаивались выдающиеся итальянские певцы — Рената Тебальди, Карло Бергонци, Фьоренца Коссотто и хор театра «Ла Скала». И вот теперь — я.

О том, что мне вручают приз «Золотой Верди», я узнала после концерта в Scala. Радости моей не было предела — получить этот приз в год Верди, в год двухсотлетия La Scala! Мы с Чачава отправились в Буссето на машине, накануне последнего спектакля. И вот когда я вышла на сцену, чтобы получить маленький золотой бюст Верди, публика начала скандировать: «Елена, спой нам Верди!» Сначала я решила, что достаточно будет улыбнуться и сказать слова благодарности, но по реакции публики поняла, что надо будет петь. Я сказала, что нет нот. Через две минуты ноты были на рояле, и начался маленький концерт-импровизация. Спела три-четыре легкие для меня арии, но публика не отпускала, продолжая скандировать: «Верди! Верди!» Я сказала, что устала, что не знала о сегодняшнем выступлении, не готова к нему, что завтра — спектакль в Scala. Никакие уговоры не помогли. На рояле стоял клавир «Трубадура», и я спела «Stride la vampa». Под гром аплодисментов получила своего «Золотого Верди», мертвая от усталости, от страха перед завтрашним спектаклем и счастливая, как, может быть, никогда в жизни.

Как я хочу жить, жить долго, чтобы петь, чтобы быть счастливой в музыке!

Сольный концерт в «Ла Скала», 1978.

После встречи в «Ла Скала» в тысяча девятьсот семьдесят седьмом году сотворчество Образцовой с Аббадо сделалось постоянным.

На следующий сезон в «Ла Скала» была повторена постановка «Дон Карлоса» с участием Образцовой. На фирме «Deutsche Grammophon» записаны пластинки «Бал-маскарада» вместе с Катей Риччарелли, Едитой Груберовой, Пласидо Доминго и

Ренато Брузоном. И «Аиды» — с Катей Риччарелли, Пласидо Доминго, Руджеро Раймонди, Николаем Гяуровым. Хор и оркестр «Ла Скала». С Лондонским симфоническим оркестром под руководством Аббадо Образцова записала кантату Сергея Прокофьева «Александр Невский».

— (слева) ***М. Френи, К. Аббадо и Е. Образцова.***

— (справа) ***Участники гала-концерта в фонд Верди для старых певцов.***

К. Риччарелли, И. Котрубас, П. Каппуччилли, М. Френи, К. Аббадо,

Фойяни, П. Доминго, В. Лукетти, Е. Образцова.

В восьмидесятом году на сцене «Ла Скала» она спела Иокасту в «Царе Эдипе» Стравинского, которым дирижировал Аббадо. В восемьдесят первом году Образцова проехала по городам Европы, участвуя вместе с Аббадо в исполнении Реквиема Верди. Они выступали в Праге, Будапеште, Софии, Дрездене, Афинах, в Эпидавре…

Осенью восемьдесят второго года Аббадо давал концерты в Лондоне с симфоническим оркестром. Я тоже была в это время в Лондоне и написала ему письмо с просьбой рассказать о работе с Образцовой. Через несколько дней от него пришел ответ: «Преклоняюсь перед пением Елены Образцовой. Я впервые увидел ее, когда Большой театр выступал со своими спектаклями на сцене „Ла Скала“. Уже тогда меня поразило ее страстное пение. Она действительно рождена для сцены, актриса с самым сильным сценическим „персоналите“. С радостью вспоминаю нашу совместную работу с ней…»

Апрель 1978 года

После долгого перерыва я шла к Образцовой домой, и первое, что услышала, войдя в ее комнату, был голос Важа.

— Вы не триоли поете, а какую-то свободную фразу. Запомните, свобода может прийти лишь при идеальной точности. И потом, вы вдруг умилились неизвестно почему и свое умиление иллюстрируете мне «цветочком». Пожалуйста, не иллюстрируйте мне музыку цветочками!

На рояле стоял букетик гвоздик.

Одним словом, все оставалось по-прежнему.

Когда урок кончился, я спросила, что она учит.

— «Синюю Бороду» Бартока, — ответила она. — Это одноактная опера для двух солистов. По сути — любовный дуэт. Действие там не сложное. Герцог Синяя Борода приводит в замок свою новую жену, Юдит. Семь дверей его замка — это тайники его души. Юдит хочет открыть их все. Но в любви надо оставить тайну.

Она жила этой новой музыкой и думала о ней вслух.

— У Бартока в оркестре столько красоты! Музыка такая сложная, такая яркая, такая пряная! Вся голова забита ею. Но до премьеры всего две недели. В театре уже все готовенькие, а я только вчера отложила клавир.

— Ты же пела в «Ла Скала»…

— Именно. А музыка должна у меня отлежаться, но времени на это нет. И скажу тебе, я просто мертвая. По утрам просыпаюсь, внутри что-то дрожит, как будто перепила кофе.

Эта женщина достигла высот славы, но в каком-то высшем смысле оставалась неблагополучной. Я видела ее страх, неуверенность, ее обмороки от усталости и любила ее за это. Любила за безоглядность, за исступленность, с какой она тратила свою жизненную силу на служение музыке. Через работу, через чудовищное нервное напряжение она лишь *иногда* приходила к гармонии с собой и с музыкой, затоплявшей все ее существо.

Мы заговорили о прошедших гастролях. Я сказала, что миланский дневник писала уже не Наташа Ростова, приехавшая на свой первый бал.

— И подумать только, между записками о «Вертере» и этими последними всего полтора года!

— Аббадо зовет меня: «животное сцены». И я сама так чувствую. Там я знаю, что я хозяйка, я сильная, могу быть тигрицей. А в жизни я гораздо слабее. В жизни я еще не устоялась и не знаю, устоюсь ли.

— А может, и не надо устаиваться? Кто-то сказал о Пушкине: «Душа его росла до самой смерти». Во всяком случае, хорошо и удивительно уже то, что ты не несешь себя, не делаешь значительного лица.

— Да, такой классической примадонны из меня уже никак не получится. Хотя где-нибудь в Париже или Милане я могу показать, что я примадонна. И могу себя даже нести, как ты выражаешься. А дома… К чему это? Не могу себе представить, чтобы Свиридов нес себя! Или Федор Абрамов делал бы значительное лицо! Мне кажется, в корне каждого настоящего человека есть обожженность и боль, которые не позволяют ему делать значительное лицо. Главное — быть в искусстве самим собой. И — честной. Я никогда не пела плохой музыки. И я не пою музыки, которую не люблю. Делать музыку трудно, очень трудно. Жизнь уходит на это. Тут уже не до поз…

«Война и мир». Большой театр.

— Ты повторила слова Артуро Тосканини. Он говорил: «Любой осел может дирижировать, но делать музыку… а? Это трудно!» Он энергически выражался и без особого изящества, но точно. Я стараюсь понять, как ты делаешь музыку. Но мне дано наблюдать лишь видимую часть работы. Большая, глубинная — скрыта, потаена, хотя совершается, в сущности, непрерывно. Может быть, со временем я пойму это хоть отчасти…

— Музыку я должна услышать сначала без партитуры, без нот. Одним лишь чувством! Это самый важный, решающий момент в моих с ней отношениях. Что-то именно в это время происходит со мной, я не знаю что. И страшно, если мне помешают. Когда я выныриваю из этого погружения, растворения, я уже точно знаю, полюбила музыку или нет. Буду я ее петь или

нет. Если я музыку полюбила, я ей покорюсь вся. Музыка мне не покорилась еще ни разу. Всегда только я — ей. И когда я чувствую, что она меня к себе берет, я счастлива. Тогда я включаю рассудок и начинаю работать сознательно. Учу нотный текст, думаю о фразе, о произношении, о паузах. Слушаю другие исполнения. Но к технической точности я прихожу, пережив какое-то безрассудство. Поэтому когда мы начинали учить новую партию или программу с моим любимым Александром Павловичем Ерохиным, я испытывала к нему черное отчуждение. Он поправлял меня на каждой нечисто спетой ноте, на каждой фразе, чтобы я не заучивала с ошибками. Особенно он бывал строг, когда мы готовили программу на языках. И это было для меня мучительно. Бесконечные замечания причиняли мне почти физическую боль. Я плакала и уходила с урока, потому что не могла петь.

— Да, понимаю, о чем ты говоришь. Что-то есть между «я» и музыкой, между «я» и словом. И каждый называет и объясняет это по-своему. Но как ни назови, это действительно что-то живое, что можно ранить и даже убить. А если этого нет, то все, как с тупыми нервами, правда?

— Правда, правда… И скажу тебе: теперь, когда голос слушается меня почти так, как я хочу, когда мне почти не нужно думать, как взять ту или иную ноту, я могу выучить большую партию очень быстро. За две-три недели. А иногда и в считанные дни. Это профессионализм. Время на таинственное, стихийное восприятие музыки сократилось. И мне жаль даже частичной утраты того безрассудства, которое посещало меня в юности.

Элен Безухова. «Война и мир». Большой театр, 1971.

Элен Безухова. «Война и мир». Большой театр, 1971. В роли Наташи Ростовой — М. Касрашвили.

— А как же твоя работа с Важа?

— Он вовремя ко мне пришел. Сейчас я сама сильная. Я знаю, где ему можно поддаваться, а где — нет. Важа мне очень нужен. Хочу, чтобы с ним у нас была долгая жизнь в музыке. Я ему

говорю: «Как хорошо, что мы встретились. Ты такой сдержанный, а я такая сумасшедшая». Поэтому так смешно наблюдать со стороны наши занятия.

— Тебя беспокоит, что, становясь мастеровитее, ты можешь что-то потерять в живом чувстве?

— Вообще такая опасность существует. Иногда я думаю: человеческий голос — вроде бы нехитрый инструмент. Не такой сложный, как орган. Но на самом деле он очень сложен. Потому что голос — это сам человек. Голос теснейшим образом связан с его природой, психикой, интеллектом. Поэтому большие певцы — такая редкость! Но певца многое может погубить. Зло многолико, у него много имен. Самодовольство. Когда певец перестает расти как личность. Утрачивает способность восхищаться, учиться. Душа его стирается. Он дает концерты уже как бы на одном профессионализме.

— И люди чувствуют, что душа артиста онемела, опустела. Все чисто, классично, но очень скучно. Ведь искусство творится не только на сцене, но и в зале. Зал сопереживает, волнуется, заражается. Блок писал: «Дух есть Музыка…» Музыка — с большой буквы!

— Знаешь, я не раз испытывала от музыки потрясение, — сказала Образцова. — Но дважды в жизни мое сердце останавливалось, я не могла вздохнуть. Первый раз в Мадриде, когда Караян дирижировал «Болеро» Равеля. У него это был апофеоз страсти, гимн эросу в языческом смысле. Помню, возвращаясь с концерта, я, дрожа от восхищения, думала: вот так мне нужно сделать песню и танец Кармен во втором акте. Ее чувство, ее страсть разрастается, а Хозе собрался в казарму. И потому — взрыв и начало трагедии. Кто-то сказал, что в жизни бывают мгновения чистого и огненного прикосновения к искусству. Вот таким для меня было это караяновское «Болеро»! Второй раз я испытала подобное, когда слушала игру Владимира Спивакова. Мы выступали с ним в одном концерте в Будапеште. Я пела арию из «Страстей по Матфею» Баха с Камерным оркестром «Виртуозы Москвы», который Спиваков собрал и которым дирижирует. Это настоящее музицирование, блистательное, благородное и в то же время исполненное юношеской радости бытия! После концерта Спиваков позвонил мне в гостиницу и попросил разрешения прийти. И вот в два часа ночи дверь моего номера открылась и вошла огромная корзина цветов. «Если позволишь, я буду играть для тебя, несмотря на поздний час», — сказал Володя. Помнишь, я тебе рассказывала, как в Америке, на концерте в «Карнеги-холл», в него бросили банку с краской. Он тогда исполнял «Чакону» Баха. Шок, видимо, был так силен, что с

того дня он долго к ней не возвращался. И вдруг Спиваков играет «Чакону» в моем номере — это в моей памяти останется навсегда!

Е. Образцова и В. Спиваков.
Концерт с Камерным оркестром «Виртуозы Москвы».
Большой зал Московской консерватории, 1980.

— Да, я тебя понимаю. Мне посчастливилось попасть на концерт «Виртуозов Москвы» в Большой зал консерватории. Они в тот вечер играли серьезную музыку — Моцарта, Россини, Прокофьева, Шостаковича. Но люди в зале улыбались, выдыхали восхищение, когда какой-то пассаж выходил особенно головокружительным, лучезарным. Горячие волны жизни, сочувствия ходили между партером и сценой. Музыка как будто и впрямь творилась прямо на глазах изумленной публики. И было видно, что музыканты сами получают наслаждение от игры. Какой-то особенный, радостный, я бы сказала, лицейский дух обнимал это товарищество музыкантов… И я думала: как это трудно — быть такими виртуозами, иметь успех и при этом не коснеть, не застаиваться, не давать в себе иссыхать человеческому…

— Да, вечная работа, вечное сомнение и вечная тревога — это участь всех больших художников, — сказала Образцова. — Об этом множество признаний! Лоренс Оливье говорил: «Искусство — это каннибал. Надо все время находить для себя каналы обогащения, чтобы не иссякнуть, не погибнуть». На мой взгляд, чтобы сохранить себя и свои собственные настоящие идеалы,

надо все-таки спешить. Надо жить напряженнейшей жизнью. Надо петь не только то, что я уже хорошо умею и чего от меня ждут мои поклонники. Но и то, что мне нужно сделать в данный момент. Я заключила контракт с «Метрополитен-опера» на «Норму». Хочу спеть Адальджизу. Эта партия по трудности страшная. Пострашнее Эболи и Сантуццы. Но она мне нужна для школы, чтобы подняться в более высокую тесситуру. И тогда я смогу осилить Розину в «Севильском цирюльнике». Когда я буду заниматься Розиной, я поблагодарю Адальджизу за технику. Одно цепляется за другое, понимаешь? А потом я попробую свои силы в вагнеровской музыке. Для Вагнера нужна техника и страсть. Конечно, можно Вагнера прокричать стенобитным голосом. А петь Вагнера трудно. Но к Вагнеру я приду лишь после «Севильского цирюльника». Буду учить «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Парсифаль». А потом буду готовить «Золушку» Россини. Вот по технике, пожалуй, это будет мой «потолок». Потом я хочу много петь немецкой рафинированной камерной музыки — Шумана, Брамса, Вольфа и так далее. Пока я прошла мимо этого богатства. Потом нужно записать на пластинки романсы Рахманинова и Чайковского. Романсы, вокальные циклы и песни Мусоргского. Это у меня выучено и спето давно. Должна записать «Хованщину», «Бориса Годунова», «Царскую невесту», «Кармен», «Царя Эдипа», «Сельскую честь». Потом я хочу спеть венскую и французскую оперетту. Хочу приготовить цикл монографических концертов — русский романс в его историческом развитии. И я счастлива, что живу такой безумной жизнью…

— Какую душу надо иметь, чтобы выразить в искусстве корневую суть не только своей нации, но и других! — сказала я. — Эту способность «перевоплощения в дух других народов», эту «всемирную отзывчивость» Достоевский, не любивший подчеркивать национальную исключительность, говоря о Пушкине, все-таки назвал чертой национально-русской.

— Да, этому в русском человеке всегда изумляется заграница. А что касается певцов, то началось это с Шаляпина… Русский певец может петь и итальянскую оперу, и немецкие Lieder, и французскую, и испанскую, и английскую музыку.

— Ты работаешь в мировой музыкальной культуре. И это знак нашего времени. Это прекрасно. Поешь на девяти языках. Но знаешь, я наивно полагала, что петь на языках для тебя — нечто само собой разумеющееся. Но вот в книге Джакомо Лаури-Вольпи «Вокальные параллели» прочла об одном итальянском певце, который стал выступать во Франции, овладев чисто французской манерой звукоизвлечения, французской декламационной певческой школой, а потом быстро сошел на нет, когда вернулся в

Италию и стал петь на своем родном языке. Значит, такая опасность существует? Значит, переходить в пении с языка на язык трудно?

— Разница в звукоизвлечении огромная! Русский и итальянский языки заставляют петь широкой волной, широким, круглым, крупным звуком. Французский язык один из самых сложных для пения, потому что в нем очень много носовых звуков. А немецкую музыку в силу фонетических особенностей языка надо петь собранным звуком, узким, спотыкаясь на согласных, что мешает бельканто. Поэтому немцу очень сложно петь итальянскую музыку. История музыки знает очень мало немецких певцов, которые бы пели итальянскую музыку прекрасно или даже хорошо. А русский язык, его богатство, его благодатные фонетические свойства дают возможность нашим певцам быть универсальными. Надо только уметь использовать эту возможность.

Чем больше я езжу по миру, тем сильнее чувствую: я очень русская. Мне кажется, я что-то понимаю такое в русском человеке, в русской литературе, в русской природе, что дает мне право петь русскую музыку. С наслаждением пою и итальянскую музыку, и французскую, и испанскую, и немецкую. А когда приезжаю домой и пою Марфу в «Хованщине», душа моя истаивает от счастья и чистоты. Ни в одной другой опере, даже в тех, которые я страстно люблю, нет такого таяния. И такого чувства кровного, родного, как в музыке Мусоргского. Это мой дом, Россия. Спою Марфу — и как будто очистилась от всех грехов…

Женя Комелькова. «Зори здесь тихие». Большой театр, 1975.

— А свою современницу ты хотела бы спеть в опере?

— Конечно, хотела бы. Мне не раз предлагали выступить в операх, посвященных событиям нашей революции, Отечественной

войны. Но, к сожалению, музыка не поднималась до масштаба этих событий. И я отказывалась. Но я мечтаю о современной героине и жду такой оперы. Пласт моих чувствований и мыслей человека сегодняшнего дня пока остается нереализованным. Поэтому мне иногда приходит в голову мысль попросить такую роль в драматическом театре или в кино. Актерам драмы в этом смысле больше повезло. Михаил Ульянов играет Антония, шукшинского Степана Разина, но он же и незабываемый Председатель! А мы в опере ограничены репертуаром. Египетские царицы и испанские принцессы страшно далеки от современной жизни с ее сложностями и конфликтами.

— Все так. И тем не менее Майя Плисецкая утверждает: «Образцова поет двадцатый век».

— Многие считают, что главное для певца — это голос, голос, голос. Сейчас для современного музыканта-певца этого уже недостаточно. Голос — это инструмент. Как скрипка. Ты можешь иметь скрипку, но это не значит, что ты уже скрипач. Великие певцы убедили меня в бесконечных возможностях человеческого голоса. Но они же и доказали, что культ звука — не вся правда о пении. Нужно иметь *что* сказать и знать *как* сказать. К сожалению, в нашей профессии немало людей, которым нечего сказать даже своим прекрасным голосом. И это всегда видно, ведь сцена разоблачает! Ну, а если певцу есть что сказать, если у него есть своя тема, тогда он работает в поте лица своего. Он должен находить время на музеи, на книги, на дискуссии. И на одиночество, тишину. Он должен уходить в природу, напитываться ею. И вновь возвращаться в жизнь. И жить кровью сердца. И все это непостижимым образом проникает в голос, в музыку, отзывается в интерпретации. Если певец современен, то в его пении, в его музыке чувствуется, чем и как он живет и вне музыки.

С труппой Белорусского театра оперы и балета после исполнения «Сельской чести», 1981.

Современный певец должен обязательно работать в разных музыкальных жанрах, — продолжала она. — Возьми, к примеру, Евгения Нестеренко. Он поет и старинные русские песнопения с великолепным Московским камерным хором, которым руководит Владимир Минин. И Баха. И русскую классику. И западную. И народные песни. И вокальные циклы Свиридова. И он — единственный советский певец, постоянно выступающий на сцене «Ла Скала» в итальянском и французском репертуаре. Все это он поет современно, как человек сегодняшнего дня. И чем дальше, тем больше он развивается музыкально, становится глубже, проще. Высочайший профессионал Юрий Мазурок! У него изумительный лирический баритон! Это вообще редкий мужской голос. Но Мазурок поет и драматические партии. С восторгом слушала его Скарпиа в «Тоске». Он всегда был несколько замкнут и вдруг так ярко актерски раскрылся!

Н. Некрасов и Е. Образцова.
Концерт в Колонном зале Дома Союзов. 1980.

Сейчас у нас в Большом театре работают певцы с выдающимися голосами. Лучшие театры мира приглашают их в свои спектакли. Раз в сто лет рождается голос такой красоты, как у Тамары Милашкиной. Раз в сто лет рождается голос такой красоты, как у Владимира Атлантова. Любая труппа любого театра может позавидовать нашей меццо-сопрановой группе, которую возглавляют народные артистки СССР Ирина Архипова и

Тамара Синявская. Маквала Касрашвили с ее нежнейшим голосом лирики необычайной. Галина Калинина с исключительными возможностями, не раскрытыми до конца. В театр пришло много талантливой молодежи. И я бываю счастлива, когда пою с прекрасными партнерами в одном спектакле. Но я не устану повторять: актерский век короток! Режиссер, дирижер может работать до старости, а оперный певец, артист балета должен спешить. Певец обязан все время музыкально развиваться. А это возможно лишь в совместной работе с большими композиторами, с большими дирижерами, певцами, превосходными оркестрами, режиссерами, художниками. А если репертуар в театре узок, если певец всю жизнь поет пять опер, о каком развитии может идти речь! Чтобы выполнить все, что я задумала, мне каких-то ролей пришлось бы ждать в Большом театре долго. И так же Нестеренко, Мазуроку, Атлантову… Поэтому гастроли становятся насущной необходимостью. Когда еду работать в театры, где выступают певцы мирового класса, — это моя школа. И я имею в виду не только международные, но и внутрисоюзные гастроли. Всегда с огромной радостью еду в Минский театр оперы и балета. Пела там «Аиду», «Кармен», «Сельскую честь», Реквием Верди. Духом товарищества театр во многом обязан таланту своего директора Василия Васильевича Буканя. В свое время он работал директором Минской филармонии, которая считалась одной из лучших в Союзе. Букань прекрасно понимает, что актеры, как дети. Их надо любить, нежить, с ними надо нянчиться. И тогда мы отдаем все, на что способны. Поэтому в Минскую филармонию в свое время приезжали выступать Давид Ойстрах, Леонид Коган, Владимир Спиваков. Так мне теперь хочется работать у него в театре. Хочу спеть там «Фаворитку», «Самсона и Далилу».

Планов много. Жизнь расписана на пять лет вперед по минутам…

Меж тем до премьеры оперы Бартока «Замок герцога Синяя Борода» в Большом театре оставалось несколько дней.

Если музыка брала Образцову к себе, как она признавалась, той Образцова брала музыку в себя. Вежливое, почти декоративное присутствие в повседневности и — бесконечный диалог с музыкой. Вслушивание в ее толчки, зовы, веления. Непостижимый мир музыкальных ассоциаций!

Она могла сказать загадочно:

— Весь день думаю: отчего у меня такое хорошее настроение? Я нашла интонацию, как петь «Рапсодию для альта» Брамса.

При том, что перед премьерой «Синей Бороды» она затопила себя музыкой Бартока, как наводнением.

Или она говорила:

— Важа, сегодня начнем с Адальджизы, чтобы горло не треснуло на Бартоке. — Ей нужна была классическая «Норма», классическая настройка голосового аппарата, чтобы спеть сложную музыку «Синей Бороды».

Она все время жаловалась на нехватку времени и оркестровых репетиций.

— Музыка Бартока — гармоническая, а не мелодическая. Поэтому я должна хорошо знать оркестр, оркестровое звучание. Знать, от какого инструмента брать нужный тон. А я репетировала с оркестром всего три раза. Это мало…

Ее слух искал поддержки в чужом совершенстве. Она поставила пластинку этюдов Скрябина в исполнении Горовица. И стояла у окна, ожидая, когда в предназначенное мгновение Горовиц извлечет из данности музыки свой звук, какой-то надмирный и в то же время земной, полный меланхолии. Услышав именно этот звук, она засмеялась, сверкнув в нашу сторону слезами.

Ей нужен был очищающий взрыв, чтобы преодолеть в себе краткое бессилие немоты, переизбыток нервного электричества…

— Когда мне тяжко, трудно в моем творчестве, я обращаюсь к записям выдающихся исполнителей — к Рахманинову, Шаляпину, Обуховой, Рихтеру, Горовицу, Каллас, Тебальди, Сазерленд, Фуртвенглеру, Мравинскому, Тосканини, Караяну… Ищу у них поддержки, ищу выхода из моего состояния. У меня есть заветная полка, где стоят пластинки самых для меня дорогих великих музыкантов.

Юдит. «Замок герцога Синяя Борода». Большой театр, 1978.

Герцог — Е. Нестеренко.

Юдит. «Замок герцога Синяя Борода».
Большой театр, 1978.

В эти напряженные дни Образцова занималась еще и с ученицами, причем подолгу, часа по четыре. Их было у нее три. Лариса Курдюмова, статная молодая женщина с твердым красивым лицом, чье ровное выражение почти никогда не менялось, что бы она ни пела. Лена Школьникова, нежная, хрупкая, тот женский тип, в котором все вперемежку — сила, слабость, воля, каприз. И Марина Шутова — вся нерв, открытость,

талантливость, разведывающая свои очертания.

Ларису и Лену Образцова взяла к себе где-то с середины консерваторского курса, уже из чьих-то рук, вторых или третьих. Она работала с ними больше двух лет. И нынешней весной выпускала.

Обычно кто-нибудь из учениц просил:

— Елена Васильевна, встаньте, пожалуйста, так, чтобы я могла видеть и ваше лицо и ноты!

Ноты — потому что там звучание, трудность, тайна. А лицо — потому что там тоже звучание, ее, Образцовой, внутренним слухом извлеченное звучание. И озаренное, почти гипнотическое ожидание; и знание, как надобно звук отомкнуть, высвободить из косноязычия.

Она переносила на учениц свою нормальную одержимость музыкой. «Плодотворно только чрезмерное, умеренное — никогда» (Стефан Цвейг). Аморфное, безвольное, неумное физически не могло существовать рядом с ней. Поэтому на этих «девчонок» распространялись баснословные требования ее педагогики: предельная самоотдача, предельная сосредоточенность, сила эгоистической концентрации на одной лишь музыке. Взмыв на самую высоту сути — в каждую секунду работы! И при этом никакого надрыва, подхлестывания, палочной дисциплины; никакой дистанции, менторства, монотонно-величественных речений мэтра. Волшебство этих ни на что не похожих уроков таилось в разнеживающей атмосфере любви, обласканности. «Девчонки» учили музыку в поте лица своего, но и играя с ней. В этой игре их педагог бывал самым ребячливым, веселым, раскрепощенным, самым рискованным в шутках.

Перед экзаменами.

В Образцовой жила явная склонность к перелепке обыденного в смешное. Я бы даже сказала, смешное, как и музыка, было ее стихией. Детским рисунком ее сути. Ее взрослым солнечным зодчеством. Ситуации, эпизоды, эпизодики, слова, жесты и даже цвета имели у нее прямое стремление посмеяться.

Свою стихию смешного она переносила на учениц. Дух ее

дома был девчоночий, студенческий, легкий.

Пела она, пели ученицы. И на это пение взрывом оголтелого восторга отзывались воробьи, пушисто осыпавшие голое дерево под окном.

— Милые вы мои, что же это делается! — спрашивала в форточку Елена, когда их пение уж вовсе ей мешало.

Наблюдая эти уроки, я исписывала тетрадку поучениями Образцовой, чтобы потом она растолковала мне их смысл.

«Первая ошибка какая? Очень много лица! Мы поем костями, а не мышцами. А у тебя получается „с мясом“. Вторая ошибка: в одной фразе три раза тронула дыхание. А надо спеть на одном посыле дыхания».

«Сделай животик мягеньким, как у гусеницы или у кошки. А ноздри открой широко, как у лошади. Берешь дыхание, как цветок нюхаешь. А звук потяни на себя, как уздечкой. Звучание в зубах остается! И чтобы никогда не было звука простого, простецкого!»

«Как только чувствуем напряжение, что делаем? Идем в горизонталь! А что мы там делаем? Идем широко по резонаторам! А буковка висит, как капелька, вот-вот сорвется… Все буковки на одном уровне, мы думаем только о них. Не трогать дыхание! И губами не шлепать! Губки только для поцелуев! Почему тесситурно поднимаемся? Ярче озвучиваем резонаторы! Никаких затрат, поем элегантно, покойно! Эта косточка над губой такая пористая, нужно, чтобы воздух заполнил все углубления и клубился там, как туман. И дозируем выдох. Буква всегда выходит в одной точке! Буква как ручка у веера, а звук как сам веер!»

«Когда говорят про инструментальные голоса, ты эти разговоры не слушай. Это говорят те, кто не умеет петь, у кого нет тембра. Поэтому они думают, что поют инструментально. А у тебя от природы сокровище — альт настоящий! Ты создана петь Баха. Только ты пока со своими познаниями в природу не лезь. Спой мне Баха без нюансов, один ритм!» (Это записано у меня позже, когда у Образцовой появилась еще одна, новая ученица, Людмила Козлова.)

«Ну что ж, технике, приемам пения я тебя как будто научила. Все остальное — природа. И работа. Будешь работать — поедем вместе в „Ла Скала“ петь!» В последней фразе — вся Елена с ее обласкивающей верой, с ее желанием поощрить на музыкальные подвиги.

Е. Образцова и Е. Нестеренко на экзаменах в консерватории.

Все-таки я однажды Образцову спросила, не жаль ли ей времени на студенток. Четыре часа в день! Сколько новой музыки можно выучить самой, сколько записать пластинок!

— Знаешь, девчонки мне нужны, — ответила она. — С ними я чувствую, что никак не старею душой. Поэтому я иду к ним с такой радостью… Эта работа для меня не отвлечение от музыки, это та же музыка. И я не считаю, что трачу время на что-то стороннее. Я хочу научить студентов думать, хочу, чтобы они поскорее стали взрослыми. Они быстро должны пройти начальное ученичество. Мне хочется отдать им все свои знания, которые я сама добывала по крупицам. Ведь я долго, очень долго училась петь… Им же я хочу дать экстракт, квинтэссенцию, чтобы они не изобретали заново велосипед. Но при этом я без конца внушаю: помочь можно сильному! Когда человек хочет научиться, его слух и душа навострены брать отовсюду. Научиться можно лишь самому!

— Брать отовсюду — это свойство талантливых натур. Оно невозможно без плодотворной способности к восхищению, правда?

Л. Курдюмова и Е. Школьникова на экзаменах.

Н. Костенко и М. Шутова на экзаменах.

— Да. Молодой человек в какой-то момент своего становления может быть очень робок. Или наоборот — очень самонадеян. Он может отрицать все самое прекрасное и даже гениальное. Он еще не стал художником, но убежден, что в

искусстве сделает огромные открытия. Это хорошо, если у певца, музыканта есть такая вера в свои силы, в свою талантливость. И не надо над этим смеяться. Я люблю учеников с переизбытком дерзости, а не с недостатком. «Пере» всегда можно потом убрать. А вот добавить в «нутро» трудно. Через отрицание я сама прошла в юности. Я слушала пластинки с записью Джульетты Симионато и говорила: «Так и я могу!» Или я была на концерте одной нашей большой певицы. Она пела «Нет, только тот, кто знал» — романс Чайковского. И я имела дерзость отправиться к ней за кулисы и сказать, что слова «И как я стражду» она поет эмоционально неверно. Она мне сказала: «Вы дура, Лена! Что вы в этом понимаете — *страждать!* Узнайте сначала, что это такое, а потом приходите меня критиковать!» Ну а потом поветрие отрицания прошло само собой. Я стала взрослеть как музыкант. И та же Симионато, которую я одно время предала забвению, встала для меня во всю мощь своего таланта. Я училась у нее петь. А рядом в театре работала молодая певица, подававшая большие надежды. У нее был очень красивый голос. Когда я стала привозить из-за границы пластинки, я приглашала ее к себе домой послушать музыку. Я могла плакать, смеяться, забывать обо всем на свете. А она оставалась такой холодной, безразличной. У нее не было божества. У нее все были плохие. Или она говорила: «И я так умею!» Хотя я знала, что она не только не умеет, но никогда и не сумеет. И я потеряла к ней интерес. Я поняла, что она неталантлива душой. И музыканта из нее не выйдет.

— Можно иметь роскошный голос и не быть музыкантом?

— Сколько угодно таких примеров! И наоборот. Элизабет Шварцкопф и Мария Каллас — великие музыканты, но обе не обладали выдающимися по тембру голосами.

— А как ты училась петь у Джульетты Симионато?

— Антонина Андреевна Григорьева, мой педагог, говорила много верного о пении, но в консерваторские годы я не смогла расшифровать ее приемы. Я научилась петь уже в процессе труда своего. Думаю, я рано поняла, что пение — сознательный процесс, а не стихийный, как многие полагают. Надо знать прием, тогда в пении будет подвластно все. Правда, есть великолепные певцы, которые эти приемы находят интуитивно. И они даже не могут объяснить, как поют. И есть певцы, у которых многое врожденное. Они поют как птицы. Вот такая Джоан Сазерленд. У нее феноменальная техника. И я всегда с восторгом вспоминаю, как пела с ней и Лучано Паваротти «Трубадур» в Сан-Францисской опере. В жизни Джоан очень замкнутая женщина. Во время репетиций сидит в сторонке и все время вышивает подушку крестиком. Но со мной Сазерленд была мила. Мы ходили вместе

обедать, гулять. Как-то раз я спросила: «Скажите, пожалуйста, как у вас получается трель?» Она сказала: «Елена, моя мать никакая не певица, она всю жизнь посвятила мужу и детям, но у нее такая трель, что я могу ей позавидовать!» Так что у нее я ничего не смогла узнать. Скажу тебе, я часто просто подсматриваю какие-то приемы у больших певцов. Считаю благодеянием судьбы, что в начале международной артистической карьеры мне посчастливилось выступить в одном спектакле с Карло Бергонци. Это было 6 мая 1972 года. В Висбадене мы пели «Аиду». Там проходил традиционный музыкальный фестиваль, на котором выступают прославленные певцы из разных стран. За эту «Аиду» я получила премию критики «Золотое перо». Но спектакль памятен мне тем, что Радамеса пел Бергонци. Впервые не на пластинке, а в спектакле я слышала выдающегося итальянского певца. Я поставила стул в кулисах и смотрела, как он поет. Как он открывает рот, какая у него артикуляция звука, как он начинает фразу, как кончает ее — обо всем этом я могла бы написать роман! И мне страшно захотелось научиться петь, как Карло Бергонци. Научиться всем этим секретам дыхания, звукообразования, словообразования.

Ученицы сдали экзамен…

Вот так я слушала и пластинки с записями Джульетты Симионато.

Меня изумляла тембральная красота ее голоса. И то, как она спускается вниз — в грудной регистр. Ее голос при этом не ломался. Непрерывная линия! Я прослушала, кажется, всех меццо-сопрано, которые когда-либо записывались на пластинки,

но никому переход в грудной регистр не удавался, как Симионато. Даже Эбе Стиньяни, выдающейся певице. Я слушала, слушала Симионато, чтобы понять, как же это у нее получается? И поняла! Всей жаждой и напряжением слуха поняла то, о чем, собственно, давно знала теоретически, но чему не придавала большого значения. Надо максимально использовать резонаторы — головной и грудной! Головной резонатор окрашивает голос в верхнем регистре, а грудной резонатор — в нижнем. И я подслушала, как у Джульетты Симионато эти два звучания — головное и грудное — соединяются вместе. Это и давало ей такую красоту тембра, сглаженные регистры, такой органный звук! И вот, окончив консерваторию, будучи солисткой Большого театра, я стала заниматься пением с самого начала. Мне нужно было озвучить головной резонатор. Овладеть посылом дыхания. Я нарисовала строение черепа, всех его полостей, чтобы понять, как они заполняются воздухом. Однажды я мыла посуду, поставила тарелку в раковину под кран и пустила сильную струю воды. Тарелка все время оставалась пустой. И я подумала: такая же история с резонаторами! Если послать туда дыхание с силой, они останутся пустыми. А если дозировать посыл дыхания, резонаторы заполняются воздухом постепенно и голос окрашивается своей природной тембральной красотой. Но до этого я доходила через бесконечные мучения… На первых порах мне пришлось отключиться от грудного резонатора. И я стала петь высоко, пискляво, даже фальшиво. Так я пела, наверное, в течение полугода. Думаю, меня не уволили из театра только потому, что у меня родился ребенок. И все, наверное, решили, что неблагополучие с голосом вызвано появлением на свет Ленки-маленькой.

Концерт в квартире А. В. Неждановой.

— А Александр Павлович Ерохин знал об этом?

— Знал и очень нервничал. Ведь я училась петь по-новому и шла куда-то не туда… Но, с другой стороны, я чувствовала, что перестала уставать, голос сделался более полетным. Именно в это время, на себе, я расшифровала множество приемов пения. Поняла, почему Антонина Андреевна, например, говорила: вдох, как будто нюхаешь цветок. Когда мы нюхаем цветок, все мышцы на лице расходятся, освобождается ход наверх, в лобные пазухи, в резонаторы. А вот искусство выдоха — это и есть искусство пения, на мой взгляд. Это и есть бельканто, когда переход из ноты в ноту делается незаметным. Выход воздуха из всех резонаторов должен фокусироваться на уровне зубов на букве, несущей звук.

— Ты говоришь ученикам: «Потяни звук на себя уздечкой». Что это значит?

— Обычно в начале обучения певец увлекается сильным звуком. Он находит резонаторы и начинает поддавать туда дыхание еще и мышцами живота. И педагог должен быть в это время особенно внимателен и строг. Постоянно громкое пение — неправильное пение. Уже ни о мастерстве, ни о филигранной технике не может быть и речи. А тем более о красоте тембра! Потому что не певец управляет голосом, а голос — певцом. Когда певец раскричится, у меня полное впечатление, что понесла лошадь. Поэтому я и говорю: «Потяни звук на себя уздечкой!» А когда певцу удается окрашивать голос в грудном и головном резонаторах, я считаю, он научился петь. Но прийти к этому трудно, очень трудно!

Концерт в квартире А. В. Неждановой.

Концерт в квартире А. В. Неждановой.

— Тебе удалось соединить два звучания — грудное и головное?

— Да, мне это удалось. Думаю, телеграмма Симионато: «Браво, браво, браво» — после «Дон Карлоса» в «Ла Скала» не случайна. Я убедилась еще и в другом важном принципе. В зависимости от характера исполняемого произведения или даже отдельной фразы можно использовать в большей или меньшей

степени головной или грудной резонаторы. Но никогда нельзя петь только *«грудью»*.

— Для себя ты нашла идеальный вариант?

— Я нашла удобство в пении.

— И теперь ты свои приемы раскрываешь ученикам?

— Думаю, я могу их научить приемам пения. Но у нас у всех разное строение резонаторов, черепа, своя форма нёба, зубов, свой объем груди, легких. Поэтому приемов много. Выбор их зависит от разума и таланта артиста. Я рассказываю студентам все, что знаю, в чем уверена. Рассказываю, чему сама научилась у великих певцов. Ученики пробуют это на себе, а я слушаю, как у них получается. Мое дело — корректировать их пробы. И уметь четко и ясно раскрыть тот прием, который подходит студенту.

В квартире А. В. Неждановой с ученицами.

— Три ученицы, три голоса — три индивидуальности. Но существуют, на твой взгляд, какие-то общие приемы для всех вокалистов?

— Да, конечно. Этому нужно учить, как учат ходить, а после походка у каждого своя.

— Как педагог ты изумляешь меня тем, что буквально заласкиваешь своих учениц. Послушать тебя на уроке, они все поют хорошо, прекрасно, великолепно…

— Каждый урок надо провести с пользой. Студент может прийти уставший, расстроенный, раздраженный. А я говорю: все

хорошо, хорошо. Хотя на самом деле не все уж так хорошо. Но нельзя убить желание заниматься. И когда я их обласкаю, я в это доверчивое, растопленное могу вложить какие-то знания. А если человек зажат, физически и эмоционально, он ничему научиться не может. А потом, я их действительно полюбила, Лену и Ларису, хотя они очень разные. Почувствовала огромную ответственность за то, как они будут петь и какими они будут в жизни. Но эти две девочки пошли разными путями: Лариса хваткостью, а Лена упорством. Лена прошла уникальный путь. От почти полной потери профессионализма до того, что сейчас на экзамене она будет брать *ми-бемоль* в арии Джильды! Лена со мной прошла страшные муки, потому что я заставила ее отключить грудное звучание, чтобы она нашла верхний резонатор. Она нервничала, волновалась. И у нее было недоверие к моему методу. Но она себя переборола и отдалась в мою власть. Она научилась владеть головным резонатором, научилась дозировать дыхание и теперь поет легко и не устает. А Лариса по этому пути не пошла, потому что это путь долгий и опасный. Она не доверилась мне полностью. Я это чувствовала, хотя она любит меня, я знаю. Она слушала то, что я ей говорила, и слушала то, что ей говорили другие. Она редкостно упорная, у нее огромная работоспособность, целеустремленность. Но таким точным посылом дыхания в резонатор она не владеет, поэтому сейчас перед экзаменом добирает, что можно успеть.

— А Марина Шутова?

— Я ее услышала на вступительном экзамене в консерватории, и она меня поразила. Я подошла к ней, обняла. Я ей сказала: «Из тебя может выйти большая певица». И я в это свято верю. Девочка эмоционально одарена. И с роскошным голосом. Ученики — это и мои бессонные ночи тоже. Мои требования к студентам завышены, я это знаю. И не вижу в этом ничего плохого. Зато потом они придут в театр, во взрослую жизнь не детьми, а артистами!

— Ты часто повторяешь, что училась петь у Каллас, Тебальди, Симионато, Бергонци и других. И студентов своих ориентируешь на выучку у выдающихся итальянских певцов. Ты считаешь, что нет различий в итальянской и русской школе пения?

— На мой взгляд, школа пения — понятие более широкое, чем технология пения. В технологии я не вижу никаких различий между нашими и итальянскими певцами. И это неудивительно. Русская вокальная школа создавалась и развивалась на основе итальянской. Глинка глубоко изучал особенности итальянского пения. У нас много сходного. Это одна техника — техника правильного пения. А школа пения — это и национальный

характер, и русская народная музыка, которую мы слышим с детства, и язык русский, и особое отношение к раскрытию образа. И конечно, великие композиторы наши — классики и советские, создавшие величайшую музыкальную культуру. И все вместе входит в понятие «русская вокальная школа». Я никогда, правда, не бралась это сформулировать, я же не музыковед-теоретик. Но это корневое я чувствую в том, что сама делаю на сцене. И в том, что делают мои партнеры — Атлантов, Мазурок, Нестеренко и другие. А студентам своим я даю слушать пластинки с записями больших итальянских певцов, объясняю, как те поют, потому что где-то я не удовлетворена постановкой вокального дела в консерватории. Мне кажется, программы составлены неверно. Чуть ли не с первых курсов я обязана сделать с учеником и классическую арию Баха, и арию из советской оперы, и романс, и народную песню. Да, мы гордимся, что традиция подготовки наших певцов — это воспитание на мировой музыкальной культуре. Студент не окончит консерваторию, если на споет итальянскую, немецкую, французскую музыку. А скажем, в Италии или Германии вокалисты обучаются только на национальной музыке. У нас же студенты обязаны спеть примерно половину своего репертуара из произведений иностранных композиторов. Поэтому наши певцы, может быть, единственные в мире, которым подвластно такое стилистическое разнообразие. Но когда человек делает лишь первые шаги на трудном вокальном поприще, когда звучание его голоса не выровнено, когда он лишь ищет свой индивидуальный тембр, широта музыкального диапазона ему не нужна. Ему надо дать красивую, посильную музыку, очень нежную, очень легкую, чтобы молодой певец почувствовал, что он что-то может выразить своими пока скромными средствами. Тогда педагог услышит, что его ученик может. И не надо их обоих в это время отвлекать, дергать на разучивание современной арии, романса, оратории. Не надо студенту два раза в год сдавать экзамены по вокалу. Это тоже неразумно. Важен конечный результат. Поэтому консерваторские программы, на мой взгляд, подлежат изменению. Людей с красивыми голосами много, а настоящих певцов мало, очень мало. И еще одна беда меня тревожит. Иногда я смотрю, какими уставшими приходят ко мне на урок студентки! Отчего же они так устали? От лекций! Они по пять-шесть часов в день слушают лекции по различным предметам. И они устают для пения. Ведь пение — это тяжелая работа. Овладеть техникой пения, подчинить ее себе, воспарить над ней — это подвиг. Нужны физические силы. Пение никак не может быть *при* предметах.

— Значит, нужно не просто овладеть техникой, но еще и воспарить над ней?

— Когда ты уже все можешь, надо уйти из-под власти техники. Не быть ее рабом. Тогда и только тогда придет свобода творчества. Почему у нас бегут мурашки, когда мы слушаем Шаляпина? Мы слышим в его пении *театр* — как он играет, как создает могучие характеры! И мы все это видим, хотя перед нами всего лишь черный вращающийся диск. Да, он гений, величайший певец и величайший музыкант, потому что беспредельные возможности голоса отдал тому, чтобы, по его собственным словам, в фокусе сцены жила «живая душа актера, душа человека и богоподобное слово». Почему у нас бегут мурашки, когда мы слушаем Марию Каллас? По той же самой причине! Я могу даже не знать музыки, которую поет Каллас. Но я вижу, что она поет, какую героиню, какое состояние. Ее героини — это люди, в реальность которых веришь. Ее колоратура, ее нежные, неземные звуки в «Сомнамбуле» или «Лючии ди Ламмермур». И ее почти меццо, темные, гневные тембральные краски голоса в «Джоконде». И что-то совершенно иное она делает в «Анне Болейн» или «Медее». Каллас впечатляет вне всяких норм и правил.

Слушая Образцову, я думала: трудно описать голос, духовно-чувственное впечатление от него. Но вот дома несколько вечеров подряд я ставила на проигрыватель пластинку — Каллас пела арию Маргариты из оперы «Мефистофель» Бойто. Эта музыка, как она ее воссоздавала, преследовала, ее невозможно было забыть, она мучила своей магией. В том, как Каллас делала странные, болезненные замедления темпа, в том, как голос ее вдруг как бы мучительно затруднялся, выговаривая слово, видна была Маргарита, ее гаснущее сознание, ее слабая душа, ее одинокость. Ее фигуру как будто окутывал грустный, сумеречный воздух, печаль, меланхолия. Голос Каллас непостижимым образом передавал не только настроение, но и цвет всей сцены! И в то же время я не могла отделаться от мысли, что Каллас выпевает что-то и от своей драмы. Не женской, личной драмы, но человеческой. Может быть, той, о которой писала Марина Цветаева: «Боюсь, что беда (судьба) во мне, я ничего по-настоящему, до конца, то есть без конца, не люблю, не умею любить, кроме своей души, то есть тоски, расплесканной и расхлестанной по всему миру и за его пределами. Мне во всем — в каждом человеке и чувстве — тесно, как во всякой комнате, будь то нора или дворец… Эта болезнь неизлечима и зовется: „Душа“». Вот такую душу, эту высокую болезнь, это сильное личное содержание природа заложила в голос Каллас. Может

быть, именно поэтому она так притягивала к себе крупных, оригинальных художников, которые видели в ней свою натуру. Пьер Паоло Пазолини, у которого Каллас сыграла в фильме «Медея» как трагическая актриса, писал: «Я видел Каллас, современную женщину, в которой жила древняя женщина, странная, магическая, с ужасными внутренними конфликтами». А Лукино Висконти хотел, чтобы Каллас сыграла в кино библейскую Сарру…

— Но, как ни странно, музыкальные критики, — сказала я, — в своем большинстве смотрели на Каллас узкотехнологически. Слыша особый сдавленно-приглушенный тембр ее голоса в среднем регистре, они придирались к нему как к прямому недостатку. И лишь единицы понимали, что это ее врожденное таинственное качество, та гениальная «неправильность», которая и делала ее в чем-то Каллас… И когда мне иной раз приходится слышать, что критики или некоторые любители музыки порицают тебя за «рычащие» грудные ноты, я тоже этому удивляюсь. Эти ноты и есть в чем-то ты, твоя природа, твоя суть, может быть, какая-то тайна твоего характера…

— Я ранима, как все актрисы. Но к этой критике отношусь спокойно. Вообще я доверяю нескольким людям, чьим мнением дорожу. И тому, что слышу сама внутренним слухом. Наверное, я бы не изменила ничего из того, что у меня получилось. Я много делала, но не все получилось. Но в том, что получилось, я бы не изменила ни одной ноты. Есть оперные партии, которые я слышу настолько по-своему, что страдаю, когда их поет кто-то другой. Марина Мнишек. Это моя партия. Я не могу ее слышать в исполнении других певиц. Даже не знаю, чем объяснить подобные вещи… Я спокойно принимаю разные исполнения той же Амнерис. Фьоренца Коссотто, к примеру, делает ее жестокой, мстительной, властной, неприступной. Моя Амнерис страдает от неразделенной любви. У нее огромная власть, но она не может заставить Радамеса полюбить себя. А без Радамеса утрачивается смысл ее жизни. Поэтому в моей Амнерис больше страсти и страдания, чем мести и жестокости.

— Когда ты говоришь, что доверяешь своему внутреннему слуху, значит ли это, что тебе неведомы сомнения, что ты абсолютно уверена в том, что делаешь?

— Сомнения бесконечны! Когда что-то получается, они рассеиваются, а где-то так и остаются. Когда я говорю, что доверяю внутреннему слуху, это значит — я под сомнение ставлю и себя. Я должна петь так, чтобы устраивать прежде всего себя. Не критиков моих, а себя. Потому что если я себе доверяю, то я уже никого не слушаю. Для меня нет никаких авторитетов, когда

внутренним слухом я слышу, как надо петь.

Фрося. «Семен Котко».
Большой театр, 1970.

— И ты можешь пойти вразрез с общим мнением, утверждая свое?

— Так у меня было, например, с Фроськой в «Семене Котко», которую я спела очень по-своему и которая не всеми и не сразу

была принята. Готовила я эту роль с Борисом Александровичем Покровским. Потом я ему сказала: «Спасибо, вы вернули мне детство». И за это же я мысленно поблагодарила Прокофьева. Хотя, конечно, мое детство было совсем не Фроськиным. Но у нас было много общего в характере. Для Фроськи я кое-что взяла и от своей дочки — ее мимику, походку, смешные ужимки и даже то, как она заплетала косички. Маленькая Ленка в чем-то была и моим критиком. Дети ведь особенно остро чувствуют фальшь… В костюмерной Большого театра я разыскала старые мужские ботинки сорок седьмого размера. На сцене во время репетиций я их все время теряла — такие они были большие и тяжелые! Ведь в повести Валентина Катаева «Я, сын трудового народа…»Фроська носится, «гукая громадными чоботами». «Носится, как скаженная, в большой ситцевой кофте, с гребенкой в рыжих косах», «с чрезмерной серьезностью четырнадцатилетней невесты» сует нос во все дела взрослых, неслыханно хлопоча и со жгучим любопытством к происходящему. Такая же она и в опере Сергея Прокофьева. И в то же время перед ней проходит вся трагедия села — германская оккупация, возвращение к власти помещиков, казни, унижение, нужда. Фроська становится взрослой в конце спектакля, в который вступает девчонкой. Поэтому петь Фроську с самого начала в полную силу голоса, таким, знаешь ли, дамским оперным меццо-сопрано ну никак было нельзя! Получалась дикая фальшь! На сценических репетициях я стала петь ее по-девчоночьи, пискляво. И чувствовала, что верно пою Фроську, хотя по канонным правилам, конечно, так петь было нельзя. Когда начались оркестровые репетиции и я продолжала в том же духе, в театре нашлось много скептиков, предрекавших мне неудачу на премьере. Но публика приняла меня очень хорошо. И с тех пор я доверяю публике. Мне кажется, ее обмануть нельзя.

— Даже Александр Павлович Ерохин был поражен твоей Фроськой! Он рассказывал мне об этом. «Взрослый голос у Елены появлялся только в заключительном акте, когда сама Фроська взрослела. И это было так дерзко, но и так верно духу Фроськиного характера!» Жаль, что я не слышала тебя в «Семене Котко». Ты недолго пела Фроську…

— Это партия для молодого возраста. Но я бы ее, конечно, пела, если бы не захватили новые планы, новая работа.

— С твоего позволения, вернемся еще к студентам. Когда ты сама воссоздаешь музыку или рассуждаешь о ней, она у тебя такая земная, реальная, как часть жизни и повседневных чувств. И вдруг — строго технологический совет ученице: «Спой мне Баха без нюансов, один ритм!» И раньше, помню, ты тоже говорила: «Для меня Баха нет без ритмической четкости». Что это значит? И

разве вся музыка не ритм?

— Конечно, вся музыка — ритм. Но, видишь ли, у того же Беллини или Пуччини во временном течении музыки можно что-то отдать на эмоцию, на некий всплеск чувств. Музыка Баха в этом смысле особенно строга. Баха надо петь как бы по метроному! Музыка Баха подчиняет певца чувству незыблемости отпущенного времени, следованию чеканному ритму. Поэтому Бах требует от певца высочайшего профессионализма. К музыке Баха надо приходить, владея совершенной вокальной техникой.

Для меня Бах — прародитель музыки и наш современник, — продолжала Образцова. — Он вечен, как вечны Леонардо и Микеланджело. Вот почему петь Баха — такая радость и ответственность. Его музыка живет, трепещет, она напоена душевным теплом. Она напоминает человеку о благородстве души. Его музыка потрясает.

Позже, перечитав эту главу об ученицах, Образцова посчитала для себя необходимым суммировать особо важные положения «общих приемов» пения. Об этом она написала отдельно — суть, экстракт своих размышлений о вокальной технике.

«Итак, хочу повторить: пение — это искусство владения дыханием. Это главное! И в этом все или почти все секреты пения. Когда мы поем, в мышцах не должно быть напряжения. Живот, диафрагма, плечи, шея, лицо, язык — все должно быть мягкое, эластичное. Поэтому я говорю ученицам: „Сделай живот мягким, как у кошки!“ Если при пении есть напряжение мышц, значит, пение неверное и голос будет быстро уставать. Но, говоря о мягких мышцах, я не имею в виду их расслабленность. *Напряжения* не должно быть, но — *натяжение.* Мышцы должны находиться в таком состоянии покоя и готовности, чтобы при первом „требовании“ головного мозга „откликнуться“ на посыл дыхания.

Еще всегда повторяю ученикам, что действие равно противодействию. Чем сильнее берешь дыхание, чем больше забираешь в себя воздуха, тем быстрее он хочет выйти, тем „короче“ дыхание. Следовательно, если хочешь спеть длинную фразу, вдох должен быть „деликатным“; чтобы знать меру, нужно вдох делать (снова привожу очень точное сравнение Григорьевой), как будто нюхаешь цветок. При этом происходит еще одна интересная вещь. Мышцы вокруг рта и носа растягиваются, натягиваясь на кости лица, пазухи носа расширяются, то есть увеличиваются головные резонаторы. Это второй момент обязательного обучения. *Петь нужно в резонаторы.* У нас их очень много — и в голове, и в груди. Грудь

как дека. Органный, опорный звук. В груди озвучивается нижний регистр. Нужно, однако, знать, что нижний регистр *никогда* не может быть использован без верхнего резонатора — головного! Головной резонатор озвучивает весь голос тембром и является регулирующим центром на всех диапазонах голоса. Это главный наш резонатор. Без него научиться владеть голосом невозможно.

Третий важный момент. Верхний резонатор не должен перегружаться дыханием. Когда идет сильный напор дыхания, резонаторы не успевают озвучиться, звук выходит из них „прямой“, нетембристый. Или, как теперь модно говорить, инструментальный. Но это определение в корне неверно. Звук инструмента в руках хорошего скрипача или виолончелиста — сочный, тембристый, как человеческий голос. Поэтому я так часто привожу ученикам пример с блюдцем под краном. Открываем кран и сильной струей воды (это наше дыхание) хотим наполнить блюдце (это наш головной резонатор), блюдце всегда остается пустым. Стоит убавить напор воды (дыхания), как блюдце наполняется (резонатор наполняется тембром).

Четвертое. Слово-звукообразование.

Все буквы-звуки должны быть произнесены на уровне зубов. Для меня зубы как клавиши у рояля. Какие бы звуки пианист ни извлекал, руки его всегда на одном уровне — на уровне клавиатуры. Так и в пении — звуки-буквы должны быть *всегда* на уровне зубов. А вот чтобы суметь это сделать, нужно научиться дозировке натяжения между буквой и диафрагмой. Как рогатка с резинкой. Резинка всегда привязана к рогатке (зубы), а оттяжка дыхания (резинка) — это наша диафрагма. (На занятиях мы часто прибегаем к сравнениям, казалось бы, неожиданным, но они нам очень помогают в работе.)

Чтобы петь было легче, без большого физического напряжения, будем увеличивать силу звучания не за счет усиленной подачи дыхания, а за счет площади звучания — то, что я называю *горизонталью!* Это шестой важнейший момент. Чем выше тесситура, тем шире по зубам включаем резонаторы. И верхние ноты поем на улыбке. Если при этом не нужно петь громко, дыхание берется короче. Диафрагма находится как бы во взвешенном состоянии, но в натяжении. Чтобы понять слово „натяжение“, приведу пример с парашютом. Резонаторы — это купол парашюта, а кольцо, что держит стропы, — это и есть в пении функция диафрагмы.

Начало обучения певца — важнейший момент и самый деликатный. Никаких формул и аксиом быть не должно. Если педагог говорит: „Возьми дыхание, подними купол!“ — это конец пению. Нет, нет и нет! „Взял дыхание“ — заперлась гортань,

„поднял купол“ — отключился верхний резонатор. „Опирай на дыхание!“ — зажались мышцы живота. Певец должен научиться думать, научиться понимать педагога, а педагог должен научить студента главным моментам, необходимым для всех, научить чувствовать и знать свой инструмент, а уже потом научить приемам пения. Это отдельная статья. Научить петь нельзя, можно научить приемам пения, а как студент, будущий артист, будет этими познаниями пользоваться, зависит от степени ума, таланта, интеллекта и его художественного кредо.

Еще несколько соображений.

Чем тише нужно спеть фразу, пиано или пианиссимо, тем активнее произносится буква, тем активнее работают мышцы диафрагмы.

Когда звук должен быть сильным, мощным (например, в сцене „Судилища“ из „Аиды“), в работу певческого дыхания включаются и мышцы спины, те, что облекают ребра внизу, и брюшные косые мышцы, которые как бы удерживают в грудной клетке дыхание, стремящееся с силой вырваться. На верхнем регистре рот открыт полностью, звук заполняет все резонаторы по зубам, по верхней челюсти. И верхнее нёбо тоже, наконец, можно „взять“ в действие.

Когда поется верхний регистр, есть опасность „оторвать“ букву от уровня зубов, и она „улетает“. Повторяю: это очень опасно. Это расстраивает голос, дыхание, хотя на первых порах петь легче, но менее темброво. А спустя время есть опасность совсем потерять тембр голоса. И тогда уже не ты, певец, управляешь пением и дыханием, а дыхание управляет тобой. Поэтому всегда нужно помнить: чем выше звук, тем „ниже“ буква. Ее нужно „притянуть“ к зубам. В „Борисе Годунове“ Марина поет в сцене у фонтана: „Мо-ой милый, о мой коханый!“, „Мо“ — первый слог поем повыше, в более высокой позиции, а слог „ой“ — ниже на зубах, то есть шире по площади резонаторов. Так как озвучиваются у нас пазухи — косточки, — то лучше бы поменьше было „мяса“ на наших резонаторах, так как „мясо“ — масса — поглощает звук. Поэтому еще раз хочу заострить внимание на вдохе через нос: мышцы натягиваются на косточки лица и утончаются — поем уже косточками — на улыбке, близко к себе, к лицу, к косточкам — „на уздечке“.

Слово „распевка“ для меня звучит неверно! Не распеваться нужно, а настраивать аппарат, чтобы все взаимодействовало в определенном рабочем ритме — резонатор головной, грудной, ребра, диафрагма, зубы, мышцы. Нужно все это настроить с умом, а не разогревать, раскрикивать аппарат.

Настройка резонаторов, а не раскачка и разогрев. Звук только

мягкий, озвученный с *вибрато* летит через оркестр.

Все эти мои советы могут только предостеречь от неприятностей, но научиться петь можно только в процессе пения».

Премьера оперы «Замок герцога Синяя Борода» прошла в Большом театре 29 апреля 1978 года. Шедевр Белы Бартока ставили венгры. Режиссер Андраш Мико и художник Габор Форраи. За дирижерским пультом стоял Янош Ференчик.

Сказка о жестоком герцоге, сгубившем семь прекрасных жен, канонизированная известной пьесой Мориса Метерлинка, обрела совершенно иной смысл у венгерского поэта Белы Балажа. Он создал драму о непреодолимости человеческого одиночества. Герцог Синяя Борода — страдающий человек. Его замок — символ замкнутой души, таящей величие, гордость, надежды на счастье. Но даже любовь не преодолевает отчуждения. Юдит не может понять его внутренний мир, логику его поступков и чаяний.

Барток, развивая замысел поэта, создал свою оперу, которая ныне являлась на московской сцене.

За день до премьеры прошла оркестровая генеральная репетиция. Сначала пели молодые певцы, исполнители второго состава. Образцова в гриме, парике и костюме Юдит слушала их, сидя в темном, пустоватом партере. Сосредоточенная, глухая ко всему, кроме музыки, она смотрела, как эти двое вышли из люка на авансцене и стали подниматься по бесконечной, суживающейся лестнице, которая символизировала замок Синей Бороды. Послушный воле Юдит, герцог отдавал ей ключи. Одну за другой женщина открывала заветные двери. Она видела то камеру пыток — символ мужской жестокости. То арсенал с грозным оружием. То сад-тайник, символизирующий мужскую нежность.

На сцене, тонувшей в сумраке, становилось все светлее. За последней дверью вместо мертвых жен Синей Бороды Юдит открылось царство его иллюзий, его прошлое. Семь прекрасных молодых женщин проходили мимо нее, а она сама удалялась в царство теней, становясь для герцога лишь его памятью.

— Они не любят друг друга, — огорченно сказала Елена об этой паре, когда опера кончилась. — На первых репетициях я тоже не любила Синюю Бороду. Меня смущал в музыке лейтмотив крови. Юдит видит кровь на оружии, на цветах, на драгоценностях. Потом я поняла, что она пошла за Синей Бородой, любя его, сострадая ему, желая очистить его имя от кровавой легенды. Иначе зачем же ей отправляться в эту тьму-

тьмущую из родного замка, где по стенам вьются розы!

Об оперных персонажах Образцова, по обыкновению, рассуждала как о живых людях.

Действительно, музыкальная драма Бартока сразу накалилась чувством, когда на сцену вышли Образцова и Нестеренко. Его герцог Синяя Борода был значителен, благороден, красив. За внешней сдержанностью угадывалась сильная страсть. С надеждой и отчаянием следил он, как Юдит, одержимая пылким нетерпением, спешила сорвать покров с тайн. Она была нервной, горячей, прекрасной, резко-нетерпеливой, эта Юдит Образцовой! Ее героиню можно было оценить как жертву собственной экзальтации.

Видимо, это поняла и сама Образцова. Она возвратилась в зал, не совсем довольная собой.

— Надо больше контрастов — то нежная, то любящая, то страдающая, то злая.

И буквально за день, к премьере, Образцова нашла эти контрасты, новые краски и в тембре, и в драматической игре, и даже в мизансценах. Первые три ключа ее Юдит просила теперь у Синей Бороды нежно, робко, как бы прикасаясь к тайне, а не взламывая ее. Мрачная легенда о герцоге не сбывалась, Юдит видела достоинство и гордость его души, видела и озеро скорби в его прошлой жизни. Она опускалась на ступени лестницы и плакала, принимая в себя тяжесть его страданий. Ключ от седьмой двери Юдит требовала яростно, ей мешала эта последняя преграда к счастью. Но когда Синяя Борода отдавал его Юдит, она вдруг догадывалась, что там для обоих кончатся все надежды. И возвращала ключ Синей Бороде, протягивала его с нежностью, с виноватой мольбой. Краски состояний, ритмы страстей своей героини Образцова облекала в горделиво-благородную форму.

Спектакль смотрелся с интересом, между партером и сценой ходили горячие токи. Дуэт Образцовой и Нестеренко снискал большой успех.

И все-таки Образцова осталась остро не удовлетворена собой. Когда мы встретились через несколько дней, она сказала, что переоценила свои возможности, что музыку Бартока за две недели выучить нельзя.

— Мне стоило больших усилий собраться к премьере. Как пчела, которая жалит и умирает. Вот так и я. Выдала все, и — мертвая! На премьере я пела все точно. А на генеральной и на второй премьере ошибалась. В голове есть место, где все ошибки откладываются. Я помню, какую паузу недодержала, какую ноту передержала, какое слово перепутала или забыла.

— Публика тебя любит. Как бы ты ни выступила, у тебя будет

успех. Мне казалось, тебе легко петь…

— Любовь публики помогает, это правда. И в Большом театре, и в «Метрополитен-опера», и в «Ла Скала». Я действительно знаю, что там меня любят. С такой публикой я все эмоции отдаю музыке. Но каждый раз перед выходом на сцену у меня немеют руки от страха. А ведь есть залы, где публика меня слышит впервые!.. Нет! Бог даст, я так и не узнаю, что значит легко петь!

Она вынула из сумки тетрадку, полистала.

— Видишь кружочки… Это я обвожу даты своих спектаклей и концертов.

Я заглянула в тетрадку. Кружочки, кружочки, кружочки… Когда-нибудь биографы подсчитают баснословное число ее выступлений! Эта актриса, этот мастер, эта женщина творила себя, реализовывала свою исключительность с не женской работоспособностью. Меж музыкой и музыкой, меж спектаклем и концертом она давала себе лишь два-три дня передышки.

Слабым голосом, чуть-чуть по-детски она пожаловалась:

— Если бы ты знала, как дорого это стоит мне — музыка! Во мне столько сил… И музыка забирает их все. Но я не только отдаю, а и беру. Беру повсюду. В любви, в природе, в поэзии, в живописи… Так я должна. Иначе я умру.

Сколько возможностей убедиться в этом открылось мне в последующие годы приближения к ней! Заметить, как чутка и приметлива ее бодрствующая душа ко всему, в чем есть поэзия, смысл, красота, как ее острое зрение художника умеет выхватить искорку, золотинку, пригодную для фантазии, для чувства, все, что может дать новый, лучший поворот уже сделанному, спетому или же задуманному. Летом восьмидесятого года по дороге на отдых в Белоруссию она заехала в Михайловское, где раньше не бывала.

— Я хочу спеть Татьяну. Я поехала туда, чтобы понять, не придумала ли я это.

— И поняла?

— Я долго ходила одна по аллее Керн…

Можно было лишь догадываться, что пережила, перечувствовала она там, в чистом, опрятном, горделивом Михайловском, где пушкинские стихи высечены на камнях, они — в аллеях, на дорогах, в поле. Где духом Пушкина пронизано все пластическое пространство природы — до травки, до камушка последнего…

— Я грежу Татьяной, — продолжала она. — Эта партия у меня вся «на слуху». Мне кажется, после Сантуццы она не

представит для меня тесситурных трудностей…

Этот разговор мы вели тем же летом в Белоруссии, куда она пригласила меня на два дня. Мой «миллион» вопросов к ней все не убывал, но в московской жизни несбыточно было получить на них ответы. И вот выпала удача — два дня тишины и уединения, когда она принадлежала только себе.

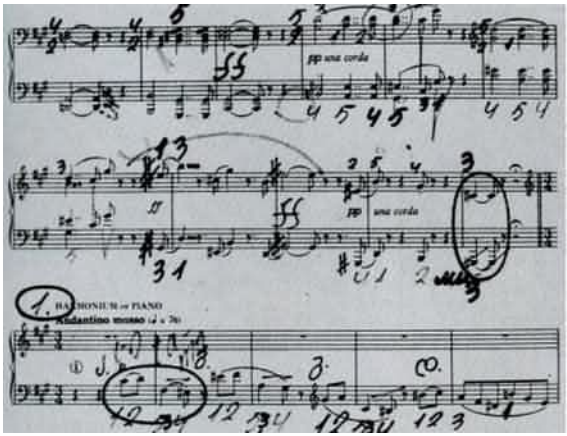
Репетиция «Маленькой торжественной мессы» Д. Россини. М. Касрашвили, Е. Образцова, З. Соткилава, Е. Нестеренко.

Дирижер — В. Минин.

Дом, где Образцова жила с семьей, стоял в сосновом бору, на берегу озера Нарочь. Оно было большое, как море. Дальний берег виделся туманной полоской. Вокруг покой, тишина. Хрустальное место…

Мы сидели на веранде.

— В Михайловское я приехала с Евгением Нестеренко и Владимиром Мининым, — говорила Образцова. — Вот уже почти десять лет Минин руководит Московским камерным хором. В России существовало великое хоровое искусство, древнейшие песнопения, восходящие еще к XI–XII векам! Огромный пласт народной музыкальной культуры, незаслуженно забытый. Эта музыка должна существовать на концертной сцене наравне с классикой. И Минин делает великое дело для нашей культуры, воскрешая из забвения эту музыку! Его хор замечательно исполняет старинные распевы — жемчужины древнерусского

искусства. Хоровые сочинения композиторов доглинкинской поры — Титова, Дилецкого, Березовского, Бортнянского. Свиридов доверяет Минину премьеры многих своих сочинений. «Пушкинский венок», хоры из цикла «Песни безвременья» на стихи Блока, кантату «Ночные облака» тоже на стихи Блока, которую, кстати, Георгий Васильевич Минину и посвятил. И надо сказать, хор поет ее великолепно!.. Но в репертуаре камерного хора и западная классика — Дебюсси, Равель, Форе, Пуленк. Я счастлива, что участвовала вместе с мининским хором в исполнении «Маленькой торжественной мессы» Россини. Премьера прошла в Москве, в Большом зале консерватории. А потом мы пели «Мессу» в Ленинграде, в Минске, в Тбилиси. И всегда с огромным успехом. И вот в Михайловском этого человека, этого замечательного музыканта я узнала ближе. Ведь раньше мы встречались только на репетициях, а теперь у нас было время бродить, разговаривать… Эрудиция, огромная музыкальная культура, любовь к русскому народному творчеству, жажда поиска — все это поразило меня в нем! А вечером хор пел в Успенском соборе Святогорского монастыря. Накануне была сильная гроза, ветер оборвал электрические провода, пели при свечах. Это было незабываемо… Дружба с такими людьми обогащает меня так же, как книги. Например, сколько в свое время мне дал Вадим Федорович Рындин! Сейчас я сама с трудом верю, что когда-то была холодна к живописи. И я на всю жизнь благодарна Рындину, приобщившему меня к этому искусству. Мы подружились с ним на гастролях. Он много рассказывал о своей жизни. Однажды я ему сказала, что когда его слушаю, мне кажется, я читаю Достоевского. «А вы много читали Достоевского?» — спросил Вадим Федорович. Я ответила, что немного. И он сказал, что будет давать мне книги Достоевского по своей системе. «Я хочу, чтобы вы полюбили его так, как я его люблю». Так в определенной рындиновской последовательности и постепенности я прочла Достоевского. И у меня сложился свой взгляд на великого писателя. Он не угнетает меня описанием мрачных сторон действительности и больных страстей. Наоборот, когда я читаю Достоевского, я начинаю искать в жизни красоту. Он зовет меня жить в красоте, он будит во мне прекрасные чувства, веру, любовь.

— *(слева)* ***Фрагмент из рабочего экземпляра «Маленькой торжественной мессы».***

— *(справа)* ***На репетиции.***

Она продолжала после молчания:

— Давид Ойстрах! Мы не одно лето отдыхали вместе в Прибалтике. Там я слушала его концерты. Человек честнейшего отношения к музыке, к жизни, сколько он преподал мне уроков, сам о том не догадываясь!.. Или моя встреча с Матвеем Исааковичем Блантером. На его авторском концерте я пела песни «Пшеница золотая», «У крыльца высокого», «Цыганские песни» на стихи Ильи Сельвинского. И когда мы работали, меня изумляло, сколько у Блантера сомнений по каждой песне, какая требовательность к себе! Какая бессуетность и благородство в отношении к своему делу! А дружба с семьей академика Александра Николаевича Несмеянова, за которую я тоже благодарна судьбе! Жена Несмеянова Марина Анатольевна не только преподает французский язык и даже написала учебники, но и сочиняет музыку. Она положила на музыку блоковский цикл «Кармен». Александр Николаевич, втайне гордясь ею, шутливо просил: «Елена, исполни, пожалуйста, наше произведение, мы будем очень рады». Я любила бывать в их подмосковном доме, куда зимой на крыльцо слетались синицы, прибегали белки: хозяева их кормили… Эти люди жили высшими, сверхличными интересами, но при этом были очень просты, естественны. Слушая их рассказы, всегда такие интересные, неожиданные, остроумные, я почувствовала дух старой русской интеллигенции… И если, как ты заметила однажды, из меня не получилось оперной дивы, то этим я в чем-то обязана дружбе и встречам с большими людьми русской культуры…

Озеро Нарочь парчово блестело за соснами. Вблизи дома, по дорожкам, дети носились на велосипедах, звеня звоночками,

ожигая солнечным огнем спиц.

Исполнение «Маленькой торжественной мессы». Большой зал Московской консерватории.

— Здесь, на отдыхе, я подолгу смотрю на дочь, — тихо сказала Образцова. — Я так мало ее вижу. И когда вот так могу смотреть на нее, я счастлива… Но я отравлена театром и ничего не могу с собой поделать. Почему я так много езжу по свету, на

месяцы расстаюсь с дочерью, мужем? Меня пригласили петь Далилу на интернациональном оперном фестивале в Оранже, и я поеду. Или после «Кармен» в Венской опере Франко Дзеффирелли пригласил меня в «Ла Скала» на постановку «Сельской чести», и я поеду. И так будет до тех пор, пока я смогу петь…

— Дзеффирелли оказался твоим режиссером? — спросила я. — Ты нашла в нем то, что искала?

— Да, это мой режиссер, мой художник! Знаешь, как он работает! Он приходит на репетицию «Кармен» и начинает разговаривать с артистами о чем угодно, только не о «Кармен». Где он был, с кем встречался, какие у него планы… Много шутит, смеется. И этими разговорами доводит и себя и окружающих до определенного градуса непринужденности, раскованности. И только потом начинает репетицию. Он не ставит мизансцены в привычном смысле. Не говорит актеру: «Ты выйдешь отсюда, пойдешь в тот угол и посмотришь на него!» Он видит сцену, как художник. Кстати, он и был художником спектакля. По его эскизам выполнялись декорации и костюмы. И артистов он разводит по сцене, как цветовые пятна, играя палитрой их костюмов. А костюмы были очень яркие, в духе мах и махо Гойи. Я была на всех репетициях Дзеффирелли — и с хором, и с ансамблями, и с исполнителями вторых и третьих партий. Так мне было интересно и хотелось во всем этом участвовать! А с солистами Дзеффирелли сразу начинал ставить куски музыки. Так он работал с Пласидо Доминго, который был моим Хозе. И с Юрием Мазуроком, который пел Эскамильо. И мне он сказал: «Сделаем сначала хабанеру». Хотя мы не успели с ним еще словом обмолвиться о Кармен, какая она! И мы стали делать хабанеру. Он начинал импровизировать, раздразнивая мою фантазию. И я тоже начинала придумывать что-то свое и предлагать ему. Как-то я сказала Дзеффирелли, что не я пою Кармен, а она каждый раз со мной что-то делает. И она до сих пор от меня ускользает. Я так и не знаю, какая она. На сцене, когда я чувствую себя Карменситой, я делаю вещи совершенно для себя несвойственные… Мои слова его поразили. «Ты сказала то, что Лоренс Оливье говорил о Гамлете. Никто в точности не знает, какой он. Сумасшедший или нет, здоровый или больной, умный или глупый. Вот он такой, непонятно кто! И так же эта твоя Кармен!..»

Репетиции продолжались, и я поняла, что Дзеффирелли хочет приблизить Кармен к Мериме. Хочет видеть такую Кармен, которая никого не любит — ни Хозе, ни Эскамильо. В жизни она со всеми играет. Тогда я сказала, что хочу поделиться с ним тем, что передумала о Кармен за свою жизнь. «Может быть, я

ошибаюсь, но мне хотелось бы услышать от тебя, что Кармен — это женщина, которая впервые полюбила. И она любит Хозе до конца». И я попросила его попробовать сделать мой вариант — Кармен любит Хозе до конца. Дзеффирелли страшно «завелся» этой идеей. Через день он прибежал на репетицию как сумасшедший. И мы стали делать четвертый акт, как я задумала. И в спектакле у нас с Хозе получилась большая трагедия.

И все-таки «Кармен» в Вене для меня до конца не состоялась. И я объясню почему. Дзеффирелли хотел сделать масштабный спектакль — и по страстям и зрелищно. Так «Кармен», наверное, надо ставить для кино. Кстати, спектакль и передавался по «Евровидению». Но в театре масштабность сцен, огромная массовка входили в конфликт с музыкой. Дирижер Карлос Клайбер, музыкант изумительный, тонкий, рафинированный, хотел, чтобы это была именно опера Бизе, лирическая, камерная. Он хотел, чтобы в четвертом акте Кармен пела на пианиссимо, а я могу это сделать и всегда так пою. Но Дзеффирелли выпускал на сцену пятьсот человек хора и миманса, и испанский ансамбль с бубнами, да еще целую кавалькаду живых лошадей, на которых выезжали матадоры и пикадоры. Как зрелище, как спектакль это действительно было грандиозно, но я почти не слышала оркестра. Дзеффирелли и меня с Доминго посадил на лошадь в третьем действии. Так мы с Хозе ехали в горы, я сидела у Доминго за спиной… Или я пела свое гадание, а рядом со мной стоял живой ослик. И в самых трагических местах он делал губами вот так — пррруф! пррруф! Это выводило Клайбера из себя. Он кричал: «Уберите осла!» А Дзеффирелли ему кричал, что осел нужен для антуража. Словом, между ними происходили бесконечные споры. И все это, увы, было в ущерб музыке. Ну, а я попала в этот конфликт между режиссером и дирижером.

— Может быть, в Дзеффирелли победил кинорежиссер?

— Может быть. Но ведь именно он удивительно поставил «Отелло» в «Ла Скала» с тем же Клайбером. И «Травиату» с Каллас, и «Богему» с Караяном…

В этом месте ее рассказа в моем магнитофоне кончилась пленка.

— Не переживай! — сказала Образцова, видя, как я огорчена. — Пойдем в лес. Там будешь писать в тетрадку.

Она взяла корзинку, и мы пошли в лес. Действительно, наш разговор потек удивительным образом. Рассказывая, Елена поминутно нагибалась срезать гриб. А я шла за ней следом и писала в тетрадку, прижимая ее к выпяченному животу. Со стороны, наверное, это было очень смешно. Но мы были в лесу одни, никто нас не видел. Мы спускались по пологому холму,

поросшему соснами. Воздух был тих, смугл и чуть-чуть просквожен теплым дыханием земли.

Иногда Образцова уходила далеко, я останавливалась, чтобы успеть записать, и теряла ее из виду. Потом догоняла бегом. И снова отставала. И откуда-то снизу и издали ее голос позвал: «Ты где? Ты записала — скерцозно?..» Я снова быстро побежала вниз и вдруг увидела ее, стоящую у сосны, в куртке, брюках, в беленькой косынке на голове, с грибной корзинкой в руках.

— Посмотри, какой мох! — тихо сказала она, когда я подошла. — Синий, розовый, лиловый, молочно-зеленый… А кто-то увидит на земле следы зверя. Или только кустики брусники, черники. А другой человек придет в лес и залюбуется белкой на сосне или дятлом… В лесу можно увидеть все. Вот так и музыка! В ней можно услышать все. Одно и то же произведение играют Рихтер и Гилельс, выдающиеся музыканты. И играют по-разному. И разве можно сказать остальным музыкантам: играйте только так, как Рихтер! Или только так, как Гилельс! Я очень боялась встречи с Дзеффирелли и ждала ее. Боялась, что он сломает в моей Кармен ее нутро, то, что я нашла для нее за жизнь. А он воскликнул: «Это так интересно!» И накидал мне миллион режиссерских подсказок, накидал еще вариантов, как мне, актрисе, выразить перед публикой то, что я чувствую. Он оказался еще более дерзостным и сумасшедшим, чем я. И даже если в его «Кармен» в Вене были какие-то просчеты, это просчеты большого мастера. Они мне дороже, чем любой среднеарифметический успех. И потому я с нетерпением буду ждать с ним новых встреч. А между прочим, он мог бы сказать, как твой критик: «Да что ты! В нотах ничего подобного не написано!»

— Какой мой критик? — не поняла я.

— А тот, который не принял моей Кармен. Твой критик на музыку смотрит узко, закоснело. И к сожалению, таких, как он, немало. Он готов бить художника палкой по голове только потому, что тот делает музыку не так, как другие. Он готов запрячь его в догму, как лошадь в телегу. Но даже лошадь устает от оглоблей.

Был уже вечер, светлонебый, с загоревшимися облаками, когда выбрались мы из посвежевшего бора.

В дом входить не хотелось, мы снова сели на веранде. Образцова быстро срезала у грибов ножки, снимала хвойные иглы, соринки, листочки, приставшие к шляпкам.

— Ты будешь их жарить? — спросила я.

— Нет, солить.

— Ты умеешь солить грибы?

— А я все умею.

В это время к крыльцу подошла Валентина Терешкова. Я знала, что она отдыхала с дочерью по соседству. Знала, что они подружились с Образцовой. Но увидеть ее так неожиданно близко! Она присела к столу, взыскательно оглядывая грибы. Сказала, что ее грибки тоже сегодня удались. И пригласила прийти вечером в гости, отведать, что мы с удовольствием и сделали.

…Вся та поездка в Белоруссию видится мне сквозь силуэт Елены, стоящей в лесу у сосны. И когда бы я ни оборачивалась в тот уже дальний и все отдаляющийся день, мне слышится оттуда ее голос: «Ты записала — скерцозно?..»

Но как, однако, далеко я забежала вперед…

Май 1978 года

Весна стояла холодная, дождливая, с ветром, со штормовым тревожным небом. Поэтому так отрадно было входить по утрам в пустынную комнату Образцовой, сумрачную от зашторенных окон, кивнуть сидевшему за роялем Важа, поспешно пройти и сесть позади него на маленький диванчик, ожидая, когда войдет она сама. И потом чуть ли не в продолжение всего дня слушать ее пение. Как счастье, вспоминаю я эту серенькую, непригожую весну, чистоту этих утр, музыку, затоплявшую дом!..

Смею думать, что в тот май мне чуть-чуть больше, чем когда бы то ни было, приоткрылось что-то из таинства ее отношений с музыкой. То, к примеру, как порой неисповедимо-медлительно, целомудренно-своевольно шла, подбиралась она к своей музыке, иногда годами…

Так было у нее с вагнеровскими песнями на стихи Матильды Везендонк. Написанные для драматического сопрано, они столь трудны для вокалистов, что у нас почти не исполнялись. Образцовой предстояло воскресить на языке оригинала эту музыку для нашей публики.

К вагнеровским песням Образцова, по собственному признанию, долго приглядывалась, прислушивалась, еще работая с Александром Павловичем Ерохиным. Он транспонировал цикл для ее голоса на терцию ниже, в контральтовую тональность. Она брала ноты с собой на Валдай. В тишину озерного, полевого, отдохновенного края. И весь месяц даже засыпала с этой музыкой, обегая ее внутренним слухом, примериваясь к ней.

— Но когда мы начали работать с Важа, — рассказывала Образцова, — он стал кричать: «Наверное, Вагнер знал, в какой тональности писать! Вместо напряженно-романтической музыки получится что-то кощунственное!» И он был прав. Он попал в самую точку моих сомнений, заставлявших меня откладывать вагнеровский цикл.

Однако в то утро, когда они впервые вступали в вагнеровскую музыку, Важа просто вынул из спортивной сумки ноты, разложил их на пюпитре рояля и, повинуясь несколько загадочной логике, начал не с самой музыки, но с поясняющего слова. Сдержанно, даже бесстрастно рассказал он, обращаясь к Елене, стоявшей перед ним, историю неистовой любви Вагнера к Матильде, жене богача, владельца фабрики шелковых изделий в Нью-Йорке Оттона Везендонка.

Чем сильнее Вагнер чувствовал трагизм своих отношений к Матильде, тем одержимее в нем зарождалось желание создать

памятник этой любви. Из сборника своей возлюбленной он выбрал пять стихотворений: «Ангел», «Стой!», «В оранжерее», «Скорбь», «Грезы» — и дал этой поэзии вечную жизнь в музыке.

Затем он вдруг резко меняет все свои планы, бросает на середине работу над третьей оперой «Кольца», «Зигфридом», и бежит в Париж. Там он берется за сочинение «Тристана и Изольды». Он пишет Матильде из Парижа: «Наперекор всем бурям обстоятельств здесь будет закончен „Тристан“. Тогда вернусь, непременно вернусь: увижу тебя, утешу тебя, дам счастье. Вот что предстоит мне сделать, вот моя воля, прекрасная, святая! Итак, вперед! Тристан! Изольда! Мой герой! Моя героиня! Помогите мне! Помогите моему ангелу! Здесь должны залечиться и закрыться все раны. Вот откуда мир узнает о возвышенной, благородной потребности любви. Отсюда он услышит вопль страстных томлений».

Так была написана «чувственно-сверхчувственная» (Томас Манн) музыка «Тристана».

— А теперь я просто сыграю вагнеровские песни, — сказал Важа, закончив свою маленькую лекцию. Он был взволнован, хотя, по обыкновению, скрывал это. — Вслушайтесь! В них уже угадывается автор «Тристана»! Эти длинные фразы, длинные и спокойные. Как будто в воздушном эфире длится эта мелодия. Это грезы, это олимпийское, это дышит божественное остывание… Вещь хрупкая, — добавил он с наставительностью педагога, — поэтому ни в коем случае не должно быть громкого звука! Иначе эта божественность, эта возвышенная чувственность теряется…

Образцова смотрела на него какими-то «глазами из себя», издали, из тишайшего отдаления, в котором пребывала, будучи здесь.

— Наревелась вчера ночью, слушая эту музыку, — сказала она. — Я когда живу какой-то музыкой, то со мной происходит что-то похожее на помешательство. Даже во сне ее вижу.

— Да, — согласился Важа, давая понять, что ему хорошо знакомо подобное состояние. — С завтрашнего дня, Елена Васильевна, мы начнем скрупулезное освоение музыкального текста.

С этими словами он спрятал ноты вагнеровских песен в сумку, вынув оттуда тетрадку нот шумановского цикла «Любовь и жизнь женщины».

И начал свою вторую лекцию.

— Хочу напомнить, что цикл «Любовь и жизнь женщины» Шуман написал в тысяча восемьсот сороковом году, когда после долгих страданий и борьбы с отцом своей невесты Клары Вик он

наконец женился на ней. Этот год был для Шумана годом песен. Он сочинил более ста вокальных произведений. Два «Круга песен», «Мирты», «Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины». В отличие от «Крейслерианы», «Фантазии», «Любви поэта» исполнительская сложность этого цикла заключается в том, что его героиня — просто молодая женщина. Полюбила, вышла замуж, родился ребенок, потом муж умер. Вот и вся история. Но эту историю ни в коем случае нельзя рассказывать приземленно.

Это театр чувств. Шуман показал нам сокровище человеческого сердца, драгоценную страсть души, самые сокровенные ее движения.

В первой песне «Seit ich ihn gesehen» — «Взор его при встрече» — нам предстоит выяснить, кто она, наша героиня, и кто он, ее возлюбленный. Конечно, размышления об этом не ограничатся пределами одного урока. Вашему воображению и моему будет задана длительная работа, пока мы не придем к тому, что вы сами почувствуете себя этой героиней и будете относиться к своему возлюбленному, как она.

— Важа, — с улыбкой прервала его Образцова, — «Любовь и жизнь женщины» я приготовила больше десяти лет назад с Александром Павловичем Ерохиным. Это совпало, с моим замужеством и рождением дочери. Шумановская музыка так близка была моему тогдашнему состоянию, моей молодости, счастью. Но ты прав, теперь, когда мы вновь возвращаемся к Шуману, многое нужно переосмыслить, намечтать заново жизнь этой женщины. И я счастлива, что встретилась с тобой, что мы можем так скрупулезно поработать.

Запись и прослушивание на Всесоюзной фирме грампластинок «Мелодия».

(Фортепиано — В. Чачава, звукооператор — И. Вепринцев).

Запись и прослушивание на Всесоюзной фирме грампластинок «Мелодия».

Запись и прослушивание на Всесоюзной фирме грампластинок «Мелодия».

— Извините, но я продолжу, — сказал Важа, выслушав ее. — Вы когда-нибудь удивлялись первому лучу зари?

— Удивлялась! — воскликнула она. — Летом, когда я

отдыхаю, то просыпаюсь рано утром и бегу в лес смотреть на солнце, на росу, на паутину, которую плетет паук.

— Вот так и наша героиня! Если она способна удивляться первому лучу зари, вообразите, что значит для нее первая любовь! Это натура хрупкая, но у нее есть крылья, она парит. По слову Шумана, она «способна отдаться чувству любовного единения», «прильнуть душой» ко всему прекрасному. Такие люди редки в мире, одиноки, но и сильны своим внутренним богатством, своей способностью противостоять разрушительным силам обыденности.

Может быть, в красоте и значительности такой личности мы отыщем с вами сквозное действие и сверхзадачу цикла. То, ради чего Шуман его написал. И то, ради чего мы с вами за него взялись.

Грампластинки фирмы «Мелодия».

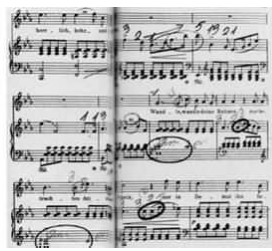
Вторая песня «Er, der Herrlichste von alien» — «Он прекрасней всех на свете» — построена на перекличке голоса и фортепиано. Ваша героиня в стихах описывает своего возлюбленного, восторженно, даже гимнически, а в музыке его зовет, желает. Первые мои такты — это трепет той птицы, которая взлетает. Эти взлеты слышатся то в партии фортепиано, раскрывающей внутреннее состояние героини, то в вашем голосе. Кульминация первого предложения — на *ми-бемоль* третьего такта, на последний высокий звук. Параллельно в левой руке у меня идет басовая мелодия, гармонирующая с ощущением трепета в начальных тактах пьесы. Пятизвуковое группето надо обязательно выпевать, это агогическое отклонение. Дальше. Что, на ваш взгляд, означает кульминация: ход на кварту *си-бемоль — ми-бемоль?* Это тоже гимн и зов. Она его зовет! Это призывный интервал. Тот же зов у вас в шестом такте. И такой же зов — сразу

после вас — у меня в левой руке. Таким образом, в моей первой интерлюдии — мысленные взлеты героини. *Си-бемоль!* Птица раскрыла крылья и набирает высоту! Вторая интерлюдия — четыре такта. Я играю ваше состояние. И снова это подряд два ваших взлета — на *си-бемоль* и на *ми-бемоль.* А в конце интерлюдии я повторяю пятизвуковое группето, но, может быть, чуть более спокойно, чем в начале. Далее, обратите внимание, в первом такте *соль — до* — кварта. Это опять призыв! В следующем такте фортепиано *ля-бемоль — ре,* а вы идете еще выше, *си-бемоль — ми-бемоль.* Я тут же снова иду выше вас, *до — фа,* что дает вам возможность взять кульминацию этого подъема — *фа!* Ступени подъема надо очень хорошо реализовать! Но у меня в левой руке есть еще параллельно мотив, который в вашей партии не встречается. Это *до — ре* и *фа — ми-бемоль.* Это секунды того же зова и большого желания!

На ritardando появляется ход *си-бемоль — ля-бекар — ля-бемоль* — мотив томления, чувственности. Далее — *соль-бемоль* — кульминация всей пьесы на слове «Wahl». Мои синкопы усиливают и закрепляют ее. И моя интерлюдия — три полета. Полет — на *ля,* полет — на *си-бемоль,* полет — на *соль.* И на моей кульминации вступаете вы. Ваша фраза — это полет на do. Последние четыре такта пьесы — это как успокоение нашего полета, как бы замедление его, хотя окончательно он не прекращается.

Из восьми пьес цикла о семи можно сказать, что они счастливые. И лишь последняя — «Ты в первый раз наносишь мне удар» — трагическая. Для меня последняя пьеса проливает свет печали на все сочинение. В третьей песне «Ich kann's nicht fassen, nicht glauben» — «Не знаю, верить ли счастью» — я слышу блуждание встревоженного сердца. Обреченность мечты о счастье. Вся моя интерлюдия готовит кульминацию на до. С начала заключительного периода у меня идут синкопы с первой кульминации — на *фа,* со второй — на *ля-бемоль,* с третьей — на до. Во всем цикле больше нет такого высокого звука! Для меня это до — мечта, куда мы стремились в своем воображении и которая разбилась. Осталась выше действительности. И та же мысль, по сути, проходит в пятой песне «Helft mir, ihr Schwestern» — «Милые сестры, сбудется скоро». Кульминация этой пьесы — *соль,* очень яркая, свадебная кульминация! Постлюдия — свадебный марш, но он как будто нереальный, он как будто лишь в мечтах, иначе у нас было бы форте! В этой пьесе надо очень ярко ощутить пульсацию — восемь в такте. Ритм в первом же такте — последняя ваша восьмая до моей шестнадцатой — должен быть абсолютно точным, имейте это в виду!

Елена в продолжение рассказа Важа сосредоточенно помечала что-то в своих нотах, то задумчиво, то с улыбкой.

— Шестая пьеса «Stüßer Freund, du blickest» — «Милый друг, смущен ты» — сложнейшая по психологическому состоянию героини. Она ждет ребенка, ждет чуда. Это трепетное, напряженное ожидание передает фортепианная партия. У меня тридцать три синкопы! Плюс восемь ваших, из которых лишь одна совпадает с моей. Восемь ваших синкоп слагаются с тридцатью тремя моими — вот что такое по напряжению эта пьеса! Только средняя часть — animato — лишена этого напряжения, но она длится недолго, всего три строчки. Перед последними вашими словами — dein Bildnis! — моя последняя синкопа! Напряжение не снимается!

— *(слева)* ***Перед концертом.***

— *(в середине)* ***Фрагмент из рабочего экземпляра цикла «Любовь и жизнь женщины».***

— *(справа)* ***Большой зал Московской консерватории.***

Обратите внимание, что в седьмой пьесе «An meinem Herzen» — «Нежно прильни ты к сердцу» — я это «dein Bildnis» проигрываю в конце. Вся песня — это ликующий полет. Здесь очень важно установить счет. Мы считаем на два, но вам надо в высшей степени точно петь ваши восьмые! Мой первый такт — это темп, который я задаю и который не может быть изменен. И одновременно в партии фортепиано идет активная пульсация. После ritardando темп идет еще более живой. И самый быстрый — в третьей части пьесы. Таким образом, нам с вами нужно суметь исполнить эту пьесу в трех разных темпах. Постлюдия идет медленнее. Кульминация пьесы — *фа-диез* во втором такте, которая усиливается в четвертом такте.

Что касается заключительной пьесы «Nun hast du mir den ersten Schmerz getan» — «Ты в первый раз наносишь мне удар», — то на сегодня я допускаю в ней плач. Может быть, это даже хорошо, что впечатлительный нервный артист отдается чувству. Но тут есть одна опасность, о которой я должен вас предупредить. Слезы все-таки приземляют романтизм шумановской музыки.

Драгоценная страсть души обречена, от нее остаются лишь воспоминания, которыми живет героиня. Надо проникнуться глубиной этой печали, рассказать о ней земно, реально, но и одухотворенно, возвышенно.

В вашей партии есть еще одна большая сложность. Когда повторяется один и тот же звук, у певицы возникает тенденция вертикального исполнения. Вы всячески хотите этого избежать и ради горизонтали ускоряете темп adagio. А вам нужно именно в этом темпе сохранить горизонтальную линию! И прошу вас, восходящий ход второго и третьего такта — *ре, ми, фа,* — не крещендировать! Обратите внимание, что у меня в десятом и одиннадцатом тактах в правой руке *фа* выше вашего *ре-бемоля.* Это звучит, как погребальный колокольчик. Мне бы хотелось, чтобы вы непременно услышали его в общей мелодии.

И в мою постлюдию мы оба должны внимательно вслушаться. На мой взгляд, в ней заключена сверхзадача. Вы, конечно, споете шумановскую музыку по-своему, — сказал Важа. — Мне хотелось лишь немного раздразнить ваше воображение, вашу интуицию музыканта.

— Какая музыка! — воскликнула Образцова. — Нельзя спрятаться, закрыться надуманной эмоцией, такая это высота и чистота!

— (слева) ***Большой зал Московской консерватории.***

— (справа) ***Перед выходом на сцену. В. Чачава, А. Чехова, Е. Образцова.***

Когда мы вышли с Важа на улицу, я спросила, почему он так по-разному вступал в вагнеровскую и шумановскую музыку:

— О Вагнере — рассказ. И — пристальность, тщание, даже пугающая логика, с какой вы разлагали шумановскую музыку, выявляя неожиданные, тонкие, изысканные гармонии меж

звуковым образом и смыслом. Вы были и музыкантом, и педагогом, и режиссером, и отчасти историком музыки. А дальше? Как дальше будет складываться ваша работа? Сколько еще раз вы оба будете рассматривать частности музыки с филигранной изощренностью, прежде чем поймете, что настало время «склеить» их в целое? Что тут из области ремесла, а что — из сферы интуитивно-чувственно-духовной? И когда кончается одно и начинается другое? Как вы чувствуете себя в этом сотворчестве — два человека, со своим суверенным миром чувств, со своим отношением к музыке, со своим жизненным опытом, взглядом на мир?

Выслушав, Важа сказал:

— Сегодня я плакал. И знаете почему? — Он снова вынул из сумки уже знакомую мне тетрадку шумановских нот. — Я попал под дождь, и они намокли, испачкались синим от синей обложки. Шуман в кляксах, представляете!

Его лицо выражало страдание.

Вспомнилась строка из письма Жорж Санд о Шопене: «У него была обостренная чувствительность; загнувшийся лепесток розы, тень от мухи — все наносило ему глубокую рану».

Тень от мухи!

Он предложил:

— Посидим, а? Я устал.

И мы пошли в сквер на Патриаршие пруды и сели на скамью, мокрую от дождя.

— Если нормальная психика — это полное отсутствие нерва и чрезмерная уравновешенность, — продолжал он, неким косвенным образом развивая свою мысль, — то, знаете, на мой взгляд, она не нужна исполнителю. Иногда я думаю: почему любишь Гамлета? Почему любишь Дон Кихота? Да, это гениальные и вечные персонажи! Но разве в каждом человеке не должен жить Гамлет или Дон Кихот! Хоть частица их! Если в человеке нет хотя бы сотой доли Дон Кихота, он ненормальный, я считаю.

— По-моему, у вас с этим все обстоит благополучно, — сказала я.

За год, что мы были знакомы, я могла в этом убедиться.

— Знаете, если говорить честно, вся моя жизнь — сплошные сумасбродства, — продолжал он.

— Какие, Важа? — спросила я.

— Много, много делал я аффектированных шагов!.. Но с Образцовой я понял, что должен быть очень даже нормальным. В смысле — строгим, собранным, критикующим. Должен иметь холодную голову, да!

— А что вы имели в виду, говоря о своих аффектированных шагах?

— Мои бесконечные перебежки… В музыкальной школе я уже играл сольные концерты! И с симфоническим оркестром тоже уже играл. Генрих Густавович Нейгауз хотел взять меня в свой класс в Московскую консерваторию. Но я поступил в Тбилисский театральный институт. Наши музыканты были настолько удивлены, что дали туда команду «зарезать» меня. Но я сдал все экзамены на пятерки и был принят. Когда меня спросили, почему я решил стать актером, я ответил: «Я хочу быть разным». А через полгода мне там стало скучно. И я ушел из института в Театр имени Марджанишвили. Потом снова вернулся в театральный институт. Так что восемь томов Станиславского и письма Немировича-Данченко — это то, над чем я голову ломал как актер, а не просто так прочел.

Концерт в Большом зале Московской консерватории.

— А дальше?

— После четырехлетнего перерыва я вновь вернулся к музыке — поступил в консерваторию. Природная эластичность пальцев была такой, что перерыв не отразился на технике игры. Консерваторию я окончил за четыре года вместо положенных пяти лет. И стал работать педагогом в Тбилисской консерватории и концертмейстером в оперном театре.

— Обрели профессию, в которой наконец соединились музыка и театр?

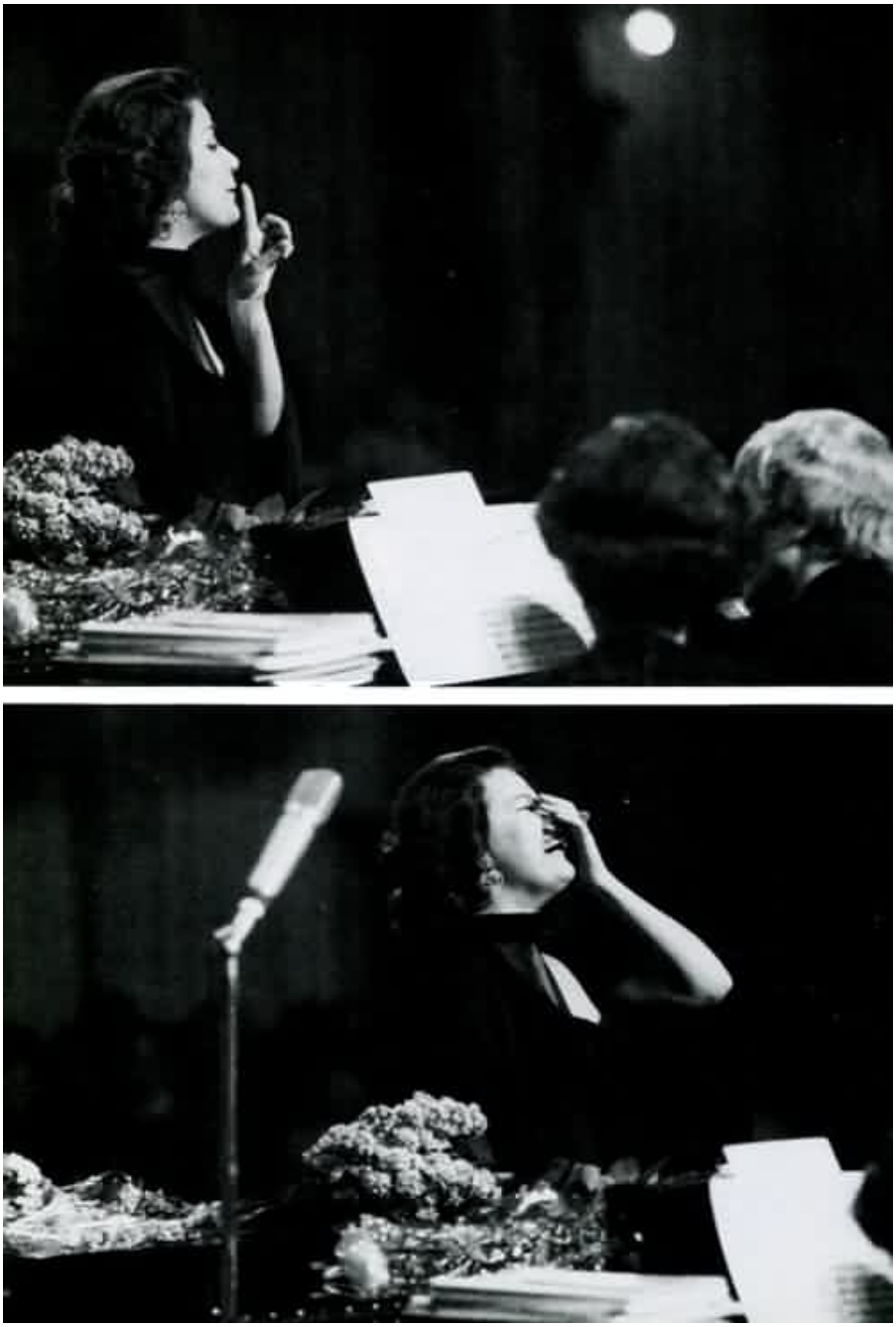
— А главное, с разными певцами я мог быть разным.

— Ну а теперь, когда Образцова у вас одна?

— Я горд, что выступаю в ансамбле с такой певицей. Я люблю, когда человек ярко, дерзко действует в искусстве. И мы учим новое. Или повторяем старое. Все равно приходится

начинать с азов. Поэтому она каждый день разная и неожиданная, а с ней и я становлюсь разным. Но что значит быть разным? Я прихожу на урок готовым как пианист, как музыкант и как человек. Ведь жизненный опыт — это не просто красивые слова. У меня есть свое отношение к музыкальному произведению. У меня есть что предложить певице. Но на уроке нужно все это как будто забыть. Урок надо провести *импровизационно.* Я ничего не навязываю Образцовой. И не каждый день веду с ней такие долгие разговоры, как сегодня. Иногда даешь намек, она подхватывает и развивает по-своему. И я тут же ловлю то, что нашла она, то, что присуще ее голосу, ее взгляду. Я могу что-то подсказать, привести какой-то пример, который может раздразнить ее воображение. Иногда мы спорим, конечно. Образцова говорит, что я рычу. Но думаю, что я нашел в ней что-то родственное. И чем лучше я подготовлен, чем больше знаю о композиторе, о произведении, тем легче мне импровизировать. И наоборот. Если я чувствую, что не могу импровизировать, значит, я пока мало знаю. У Образцовой дар импровизации огромный. Я считаю, высший дар в творчестве — это дар импровизации на сцене. Только самые великие так умеют. Но есть и одна опасность. Импровизировать — да. Но музыкальный текст должен быть выучен абсолютно. На сто процентов. Вот почему, как я вам уже однажды говорил, для меня психологически важно, что я занимаюсь не со знаменитой певицей — «звездой», которая уверовала в то, что достигла последней степени совершенства, а с человеком вечно неудовлетворенным, ищущим. Ведь досценичную работу надо выполнять с беспощадностью к себе. И к Образцовой я предъявляю те же требования, что к студентке консерватории. С той разницей, что ее дарование, богатейший мир ее интуиции, ее музыкальная мысль преобразят все по-своему.

Концерт в Большом зале Московской консерватории.



Концерт в Большом зале Московской консерватории.

— А в чем ваши требования?

— Прежде всего надо раскрыть музыкальный текст по возможности так, как автор написал. Надо быть очень внимательным к ритму, к темпу произведения. Но это легко

сказать: установить точный темп. А на деле, знаете, это не так просто. Потом обязательно надо шлифовать интонацию. В узком смысле — это высота звука. Надо петь не выше и не ниже. Но есть интонация и более сложная, это интонация целого. Большого вокального цикла. Или маленького романса. Возьмите романсы Чайковского. Сколько там недосказанного, сколько такого, что не есть дважды два!.. Романс длится одну-две минуты. Но его содержания иногда может хватить на четыре акта оперы.

— Насколько я понимаю, все, о чем вы говорите, относится и к вокальному ремеслу?

— Когда воссоздаешь музыку, тут многое из области ремесла. Это верно. Дикция тоже входит в понятие ремесла. Певец может обладать хорошей дикцией, но какие-то слова произносить неверно. Надо добиться, чтобы дикция соединилась у него с правильным литературным произношением независимо от того, на каком языке он поет — русском, французском, немецком или испанском. И наконец, самое важное требование к певцу — это правильная вокализация. Эталон классического пения — музыка семнадцатого-восемнадцатого веков. Но попробуйте петь так Свиридова! Вокализировать Свиридова, как Вивальди! Это же будет смешно! Но и музыка Свиридова требует от исполнителя правильной вокализации и хорошо поставленного звука. Отыскать ту вокализацию, которая нужна для данного композитора, — труднейшая задача для певца.

После концерта.

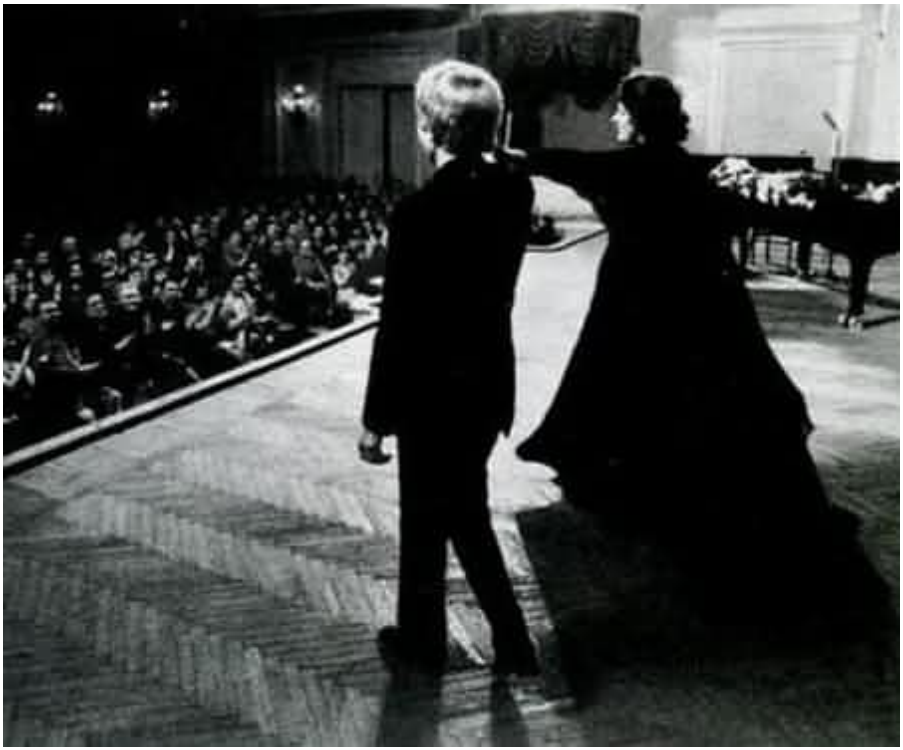
— И концертмейстер должен ему в этом помочь?

— Искусство концертмейстера — это, знаете ли, сложный комплекс. Во-первых, надо играть хорошо. Плохой пианист не может быть хорошим концертмейстером. Это абсолютно исключено. Второе — надо быть хорошим ансамблистом. Уметь устанавливать контакт с разными певцами, с разными индивидуальностями. Мне повезло, потому что с первых концертмейстерских шагов я работал с известными певцами нашей республики: Медеей Амиранашвили, Нателой Тугуши, Цисаной Татишвили, Ираклием Шушания, Ревазом Какабадзе, Ламарой Чкония, Тенгизом Мушкудиани, Зурабом Соткилава, Нодаром Андгуладзе, Маквалой Касрашвили и другими. Но в ансамбле можно себя и потерять. Считаясь главным образом с индивидуальностью певца, можно себя отодвинуть в тень. А вот этого делать ни в коем случае нельзя! В музыке не может быть так: вокальная партия — это главное, аккомпанемент — это вторая партия. И когда говорят, что надо играть тише и не мешать солисту, это просто плохое ремесло. Музыке оно не нужно. В аккомпанементе всегда есть и сольный эпизод, и сопровождающий, и чисто ансамблевые моменты. Даже когда в концерте играешь одного и того же автора, нужна такая гибкость, чуткость, понимание миллиона оттенков музыки! К примеру, Образцова поет в концерте романс Рахманинова «Сирень», а следом — «Отрывок из Мюссе». «Сирень» — маленький шедевр. Его звукопись, как акварельная импрессионистская дымка, в которой словно передано дыхание сирени. В этой аккомпанирующей дымке идет вокальная мелодия. Пианисту нужно сыграть именно *дымку,* не потеряв ни одного звука, а не что-то плотски реальное, иначе необычайно тонкий, совершенный и хрупкий романс разрушится. Образцова удивительно чутко вслушивается в мои вступительные, вся навостряется и сама вступает так осторожно, чтобы голосом эту дымку не нарушить. «Сирень» — это рассказ о счастье, которое ждет молодое существо. А «Отрывок из Мюссе» — это крик трагического одиночества. Исполнять этот романс — как будто включить штепсель, ток сразу проходит! С первого моего пассажа, с первой октавы включается этот ток! И так же включается певица! Представляете, какую податливую психику нужно иметь, чтобы в считанные секунды перестроиться вокально и по настроению от «Сирени» к «Отрывку»! Состояние предельной боли от одиночества передается во взвинченной, нервной пульсации.

После концерта.

Если сосчитать, в такте проходит шесть раз по четыре. Мне как исполнителю нужно не просто сделать эту пульсацию формально точной, но передать в ней психическое состояние нашего героя. Состояние, которое мы должны сделать своим. Я говорю «мы», потому что участвую в создании этого образа, как и певица. При этом Образцова в своей вокальной партии должна чисто и ровно петь восьмые, не утрачивая предельного нервного возбуждения. Она должна все время как бы вслушиваться в тихие, глубинные звучания больной души, больного исстрадавшегося сердца, таящие в себе скрытые форте, которые всплескивают иногда, как вскрики. Она передает боль, удерживая ее волевым напряжением. Иначе волна чувства может захлестнуть и романс получится истерическим. Этого не должно быть ни в коем случае. Тогда это плохо. Тогда это не Рахманинов.

Значит, ансамбль прежде всего! Пианист, ансамблист — это то, что вы видите и слышите на сцене. Но есть еще третий момент — наиважнейший. Это умение работать с певцом. Надо понимать голос, надо понимать психику певца, его индивидуальность. Тем более если это голос Образцовой! Ты имеешь право называться концертмейстером, если доказал, что можешь работать с певцом. Только тогда!



После концерта.

— Теперь я понимаю, почему вы говорили, что в работе с Образцовой надо иметь холодную голову. В самом деле, вы ей предложили спеть вагнеровские песни на стихи Матильды Везендонк в сопрановой тональности, как это написано у Вагнера. Боже упаси, сорвет голос, что тогда!

— Холодная голова мне нужна не только для этого. Хотя и для этого тоже! Что касается вагнеровского цикла, то я был абсолютно убежден, что она споет его так, как Вагнер написал. Иначе не было бы смысла за него браться. Я не каждый день говорю Образцовой комплименты. Наоборот, вам со стороны даже может показаться, что я к ней чрезмерно суров. Но я-то хорошо знаю, что в вокальной технике она достигла больших высот. Она с легкостью берет предельные верхние ноты. А «низы» у нее, каких ни у кого нет. Песни на стихи Матильды Везендонк она споет замечательно. Мы, конечно, много будем работать. Но она споет их с легкостью. Это в полной ее власти, я знаю.

— А почему вы рассказали Образцовой о любви Вагнера к Матильде? Вы думаете, она не знала, кто такая Матильда Везендонк? В ее библиотеке есть книга писем Вагнера, она читала статьи Томаса Манна о нем…

— Ну и что — что читала! Я сам сплошь и рядом советую

студентам: почитайте то, почитайте это. Культурный музыкант должен знать все, что написано о произведении и вокруг него. Но прочесть — это одно, а исполнить — совсем другое. Можно и не прочесть и очень хорошо исполнить. И можно прочесть и спеть средне. Главное, любым способом раздразнить свое воображение. И трудно сказать, что именно тебя раздразнит? Надо искать творческие манки, по Станиславскому. Иногда что-то в биографии композитора вдруг зацепит! А тут Вагнер, его любовь к Матильде. И муж Матильды — не грубый ревнивец, а благородный, великодушный человек. То он дарит Вагнеру дом, то покупает у него «Кольцо Нибелунга», чтобы были деньги на жизнь в Париже. Покупка «Кольца» — это же замаскированный способ материальной поддержки! А в Париже Вагнер пишет «Тристана и Изольду», увековечивая в музыке свою любовь к Матильде.

Е. Образцова и В. Чачава.

— В любовном треугольнике легенды о Тристане и Изольде есть еще король Марк, муж Изольды, — сказала я. — Фигура удивительная по психологизму для культуры средневековья, когда родилась легенда. Отношения между героями сложны и глубоки, в них есть тайна. Эта тайна и в характере короля Марка. Ведь, по легенде, он любит этих любовников, Тристана и Изольду, обманувших и оскорбивших его. Он благороден и великодушен, добр и душевно широк. Чем не Оттон Везендонк! Может быть, в

таком допущении что-то есть! Легенда о Тристане и Изольде пережила свое время. Она моделирует человеческие отношения. Поэтому она универсальна, вечна.

— Может быть! — согласился Важа. — Почему нет!..

— Важа, вы говорите: главное — раздразнить воображение. А как вы раздразниваете свое воображение, прежде чем приходите к Образцовой? Шумановский цикл «Любовь и жизнь женщины», к примеру. Как вы работаете над ним один, когда вас никто не видит?

— Когда говоришь о Шумане, это тот случай, что не знать его фортепианных вещей нельзя. Шуман в фортепианных и вокальных своих сочинениях очень цельный. Еще студентом консерватории я играл сольный концерт из произведений Шумана — «Крейслериану», «Фантастические отрывки», «Карнавал». Но теперь, когда я снова взялся за Шумана, надо сидеть за роялем и снова часами играть. Это главное. Играть и думать. Надо знать тех писателей, которых любил Шуман и которые сыграли определенную роль в его жизни. Но сказать, что я полюбил Шумана, потому что прочел произведения Гофмана, тоже неправда. Я Гофмана, может быть, люблю потому, что его любил Шуман. Без Шумана я, может быть, прошел бы мимо Гофмана. А теперь Гофмана я воспринимаю через музыку Шумана. Ведь в ней витает дух Крейслера. «Крейслериана» в конечном счете автобиографична и для Шумана. Этот гофмановский музыкант, импульсивный, неуравновешенный, страшащийся серости, обыденности, — любимый герой Шумана. И, думаю, так же любима им героиня цикла «Любовь и жизнь женщины». Простую историю своей жизни она рассказывает возвышенно. И в первом же звуке, в первом же прикосновении к клавиатуре это должно чувствоваться…

— Разбирая с Образцовой этот цикл, вы оперировали понятиями «системы» Станиславского: «сквозное действие», «сверхзадача», «второй план». Вы хотите сказать, она воссоздает музыкальные образы по «системе» Станиславского?

— Такая богатая интуиция, как у нее, и такая система чувств создают свои исполнительские законы. Но если бы Станиславский был жив и пришел на концерт Образцовой, он сказал бы свое: «Верю!» Я в этом убежден.

— Но тогда почему вы с ней все-таки стараетесь работать по «системе»?

— Потому что отыскать секрет каждого произведения очень трудно. Трудно ответить на вопрос: кто герой или героиня? Когда, где происходит действие? Почему герой поет одно, а думает о другом? А это и есть «второй план»… Вчитаться в текст,

понять его смысл и захотеть донести — значит, на мой взгляд, понять все тонкости чувства, все оттенки в*и*дения. Но при этом видимое никак не должно заслонять от нас сущее. А как часто бывает, что певцы не понимают, о чем поют. Они именно видимое принимают за сущее. Когда я только начинал, одна большая певица объясняла мне, как она исполняла романс Чайковского «Средь шумного бала». Возможно, она пела по-другому, но рассказывала так: на бал пришел светский человек, как Онегин, и несколько иронически, полушутя-полусерьезно оглядывает в лорнет кружение в вальсе. Уже тогда я был поражен, неужели можно так трактовать этот романс, одно из самых интимных и хрупких высказываний Чайковского! Потом я слушал его в записи, в исполнении Собинова и других певцов. У Собинова, конечно, и намека нет на Онегина с лорнетом. Но многие певцы удивляли меня тем, как быстро они поют, будто изображают бал реально. Чувствуется даже светская атмосфера и актерские переживания по поводу «мирской суеты». Романс действительно написан в ритме вальса, но разве это главное, если вдуматься! О каком кружении в вальсе может идти речь? О каком лорнете, позвольте! О чем романс? Кто его герой? И я играл, и сам пел, и думал, думал… Ведь герой одинок, он рассказывает о своей тоске по любви, по той же незнакомке. Вот сокровенное! И бал видится ему в мечтах, в грезах… Ведь вальс какой-то нереальный, нетанцевальный. В музыке идет минорная, грустная мелодия, она то поднимается, то опадает, как волны. Герой думает: да, я мог бы ее полюбить, эту прекрасную незнакомку, мог бы быть счастлив, но я одинок. Романс нельзя петь от лица страстно влюбленного человека. Этого нет у Чайковского. И если певец это не понял, он поет про бал. И спасибо, если этот бал не слишком шумный.

— А как, на ваш взгляд, Образцова поет романс?

— Образцова поет тоску по любви. Но самый бал она все-таки видит реально. Поэтому, когда дело доходит до бала, я иду на бой, — сказал Важа. И даже не засмеялся.

Затем он поднялся, сказал, что спешит в консерваторию. Он вел там классы концертмейстерского мастерства и ансамблевого пения.

Мы простились.

Важа мог плакать от того, что дождь замарал кляксами шумановские ноты. Не боялся выглядеть слабым, сентиментальным, не боялся выказать обнаженность души, чувства.

Этическая сила музыки, казалось, оградила его от всего житейского. Но как бескомпромиссен он бывал, когда дело

доходило до работы, какую проявлял волю, характер, отстаивая то, в чем был убежден. Он всегда говорил то, что думал. Всегда оставался самим собой. Не умел притворяться, не умел быть дипломатом.

Однажды знакомый певец пригласил его на концерт, оставив два билета на лучшие места. Спев романс или арию, певец незаметно взглядывал, как Важа реагирует. А тот даже не хлопал. Лицо его опустело, взгляд сделался рассеянным, невидящим. Казалось, певец вообще перестал его интересовать.

— Он поет так благополучно, что не вызывает даже протеста, — сказал Важа после концерта. — Упитанный человек сытно пообедал, душа его не замутнена никакими страданиями, ум не занят проклятыми вопросами, дом у него полная чаша, и он нам, видите ли, попел Чайковского! И эта таперша за роялем! — застонал он, вспомнив пианистку. На концерте она особенно терзала его слух.

В другой раз он спросил:

— Почему Мария Каллас считала, что роль Тоски совсем не так уж и хороша? В первом акте это, мол, просто нервная особа или что-то в этом роде. Вам не кажется, что это неверно? — Важа имел в виду интервью Каллас в книге, вышедшей о ней в издательстве «Прогресс». — По-моему, Тоска — просто грандиозный образ! Второго такого нет во всей оперной литературе! Она любит Каварадосси и отказывается стать любовницей Скарпиа! Кто такой Каварадосси? Художник! Такой, как я! А Скарпиа рядом с ним? Это же тиран, злодей! И Тоска остается верна своему художнику. И плюс ко всему убивает Скарпиа! Ничего себе нервная особа, скажу я вам!

Лава темперамента кипела в каждом его слове, когда он рассуждал о Тоске и художнике Каварадосси. Он, как и Образцова, об оперных персонажах говорил как о живых людях. Они у него сходили из сфер условности. И Каварадосси стал мне тем более дорог, что Важа сравнил его с собой…

Георгий Васильевич Свиридов, узнав Важа ближе, полюбил его со всей нежностью. Он не раз говорил: «Я мечтаю, чтобы вы, а не я играли мою музыку». И — Образцовой: «Чачава — маэстро глубокий и интеллигентный. И знаете почему? Он вырос на дрожжах хорошей литературной среды…»

Отец Важа — известный грузинский писатель Николоз Чачава.

— В нашем большом доме на Авлабаре все читали. Обычно чтение затевали дедушка и папа. Дедушка был романтической натурой. В юности все мечтал о Венеции, хотя всю жизнь прожил в Тбилиси. Он и папа составляли два интеллектуальных центра

семьи. Оба притягивали к себе интересных людей. В нашем доме часто бывали писатель Акакий Белиашвили, критик Бесо Жгенти. Поэт Симон Чиковани воспитывался в нашей семье. Они с отцом были, как братья.

И Важа «шел на бой» с Образцовой и по частностям музыки и по сути.

Но Образцова потому и была Образцовой, что принимала этот бой. Она делала, может быть, самое трудное — отыскивала новое, свое в полемике с собой.

В ту весну она записала с Важа пластинку романсов Чайковского. И это одновременно с тем, что она учила вагнеровские песни на стихи Матильды Везендонк, шумановский цикл «Любовь и жизнь женщины». Разучивала Адальджизу из «Нормы». Повторяла Шарлотту и Кармен к гастролям в «Метрополитен-опера» и Венской опере.

«География музыкального чувства» (Ромен Роллан), или то, что педантичное музыковедение называет «широтой диапазона», было у нее безгранично. А дарование позволяло воссоздавать музыку разных эпох, композиторов, стилей.

И эта весна вовсе не была исключением.

Год спустя я наблюдала их уроки, когда Образцова учила цикл Мусоргского «Без солнца», «Маленькую мессу» Россини, партии Розины в «Севильском цирюльнике», Любавы в «Садко» к открытию сезона в Большом театре, Маддалены в «Риголетто», готовясь записывать пластинку в Вене с оркестром под руководством выдающегося дирижера Карло Мария Джулини. Повторяла вокальный цикл Прокофьева на стихи Анны Ахматовой, песни Де Фальи, Гранадоса и многое другое.

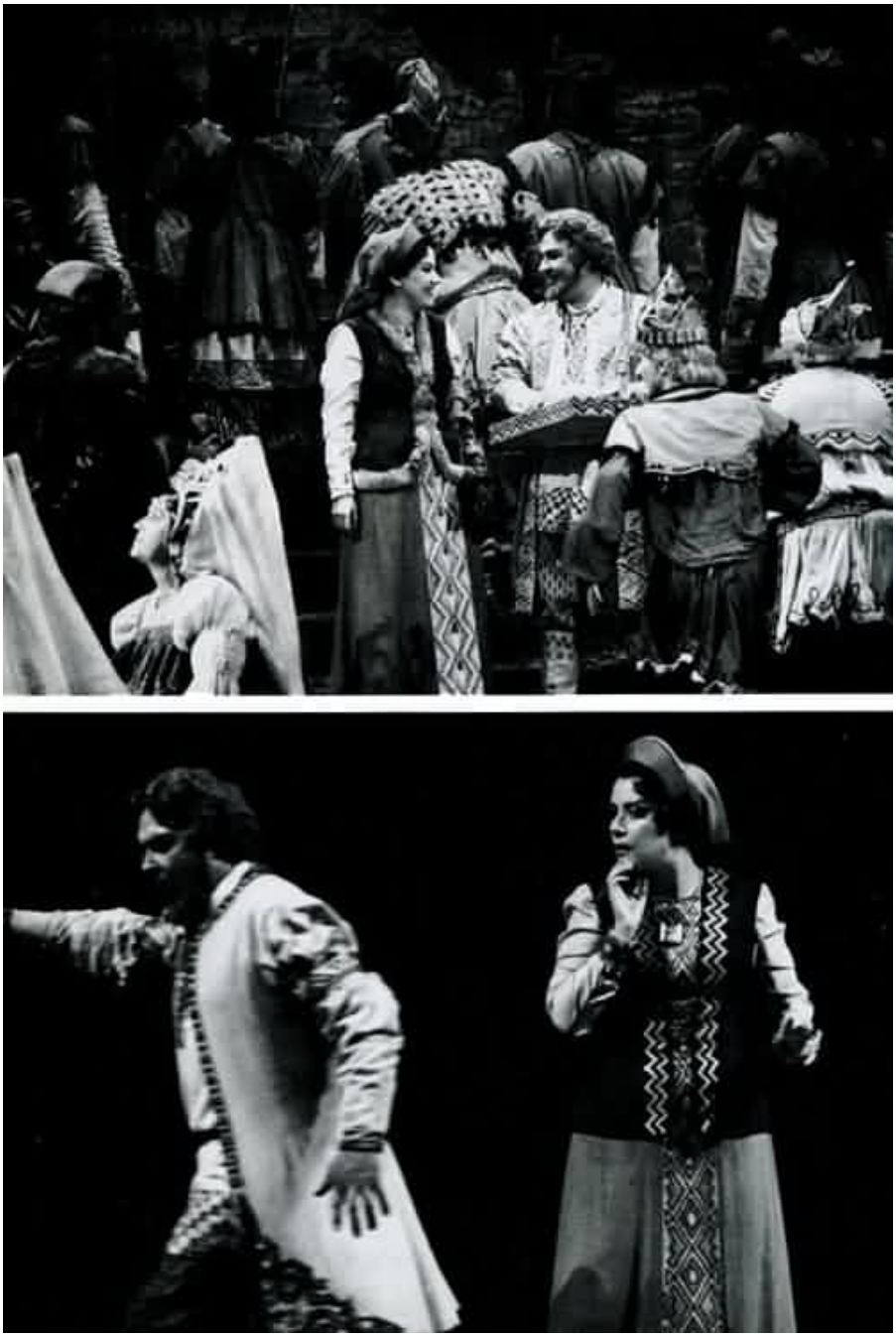
Важа снимал с пюпитра одни ноты и ставил другие, давая ей маленькую передышку меж музыкой и музыкой.

Перед записью пластинки или концертом они обычно повторяли то, что ей предстояло петь.

Так было и с романсами Чайковского.

Сладостным, молодым голосом начинала она романс «Уж гасли в комнатах огни, благоухали розы». И завороженно, сомнамбулически, бесплотно, как бы тенями слов продолжала: «Двурогий месяц наводил на нас свое сиянье, я ничего не говорил, боясь прервать молчанье…»

Любава. «Садко». Большой театр, 1979.



Любава. «Садко». Большой театр.
В роли Садко — В. Атлантов.

Важа поправлял:
— В первой музыкальной фразе у вас нет целостности.
— Разбиваю фразу словами, — соглашалась она.

— И прибавьте темп во второй, иначе будет уже не образ, а топтание. Все время помните: зерно романса — боязнь «прервать молчанье».

Она пела «Кабы знала я, кабы ведала».

— Сегодня мне это понравилось, — говорил Важа. — Тем не менее вы поете «кабы ведала». А мне хочется, чтобы вы тянули: «кабы ведала-а-а…» Как в русских причитаниях. Вот этого у вас нет, как хотите!

— Наконец я поняла, чего ты от меня хочешь! А то: «Елена Васильевна, я хочу от вас причитаний!»

— «Нам звезды кроткие сияли…» — пела Образцова.

Важа говорил:

— Мне было скучно на этом романсе.

— Аромата нет, — соглашалась она. — Доложила ноты, и все. — И после минутного раздумья: — Это надо петь старым голосом.

— Старым не надо, — говорил Важа.

— Нет, старым, усталым. А молодость — в следующей строке.

Перед тем как начать «Я ли в поле да не травушка была», она сказала:

— Первые два куплета героиня поет машинально, отупело. Сидит у окна, зареванная, с опухшими губами. Сегодня так поет. И завтра будет то же самое. А кульминация — выдали за старого да немилого!

— Интонация первых куплетов — стоячая, — соглашался Важа. — А то будет не взрыв, а истерика. Истерики не должно быть.

Образцова пела «да с немилым, седым повенча-а-али…», растягивая слог, насыщая долгое «а» жутью, протестом, сиянием угрозы. И когда протест меркнет, сникает, вырывается стон: «О-ох, ты горе, мое горюшко…»

Красота темных нижних нот Образцовой диковатая, дьявольская, горько-гортанная.

Это краски предельного состояния души, страсти.

В них есть что-то от Врубеля и Достоевского.

«Садко». Большой театр.

Слышишь это и в «Песне цыганки»: «Поминай, коли другая, друга милого любя, будет песни петь, играя на коленях у тебя!» И в романсе «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду, поймет, как я страдал и как я стражду».

Сидишь на уроке в ознобе мурашек, и даже жалко бывает, что Важа, музыкант до мозга костей, не может так свободно отдаться чувству, слышит какие-то огрехи, поправляет.

Правда, иногда и он скажет:

— А все-таки автор «Пиковой дамы» чувствуется!

Так Образцова получала комплимент от своего маэстро окольно, через Чайковского.

В начале семидесятых годов подлинными событиями в музыкальной жизни становились ее монографические концерты, посвященные творчеству либо Чайковского, либо Рахманинова, либо Мусоргского. Концертные программы, за которые Образцова была удостоена Ленинской премии, как и за исполнение Фроськи в «Семене Котко», Кармен, Азучены в «Трубадуре». Это был настоящий театр одного актера — столько жизней она проживала! За вечер она исполняла двадцать — двадцать пять романсов.

— А теперь, когда ты возвращаешься к этим произведениям, приходится ли в них что-то переосмысливать? — спросила я. — Менять отношение к героям? Или ты поешь их так же, как и несколько лет назад?

— Петь одинаково вчера и сегодня нельзя, — отвечала она. — Это значит топтаться на месте. За эти годы изменились мой голос, техника пения. Мои взгляды на жизнь, на музыку. Изменилась я сама. Я строже, взыскательнее стала относиться к себе. Раньше музыка бывала поводом пережить что-то самой,

поводом для самовыражения. Мне хотелось сказать публике: смотрите, что я могу сделать, какой у меня голос! А теперь я хочу раствориться в музыке, слиться с той или с тем, от лица кого я пою. Хочу, чтобы человек, который купит пластинку романсов Чайковского, не видя меня, моей мимики, жестов, увидел бы героев в моем голосе.

— Об этом ты писала в дневнике: «Музыку нельзя *изображать»?*

— Верно.

— Как-то ты уже рассказывала, что никогда не поешь «просто так». Что должна знать, чем жил композитор, когда писал то или иное произведение, кому решил его посвятить, кого любил, что заставляло его страдать, сомневаться. Поэтому стараешься прочесть о композиторе все, что можешь достать. Что тебе дала, к примеру, литература о Чайковском?

— В моей библиотеке есть переписка Чайковского с фон Мекк издания «Academia», воспоминания Модеста Ильича о Петре Ильиче, критические статьи Чайковского, которые меня поразили. О, как критик он был суров! Он камня на камне не оставлял от своих противников. Он издевался над исполнителями, когда итальянцы привезли в Петербург «Трубадур». Но особенно меня потрясла переписка Чайковского с фон Мекк. Она охватывает тринадцать лет жизни композитора, и вне ее не понять его личность, его творчество. Исследователи пишут, что у Чайковского с фон Мекк была духовная близость. Я этого не почувствовала, хотя фон Мекк его любила и почитала. Эта переписка произвела на меня сильное и сложное впечатление. Я после год или полтора не могла даже петь его музыку. Чайковский для меня глубокий и тяжелый композитор. Герои его романсов живут воспоминаниями о жизни. У них все эмоции в прошлом. А если говорить о героях Рахманинова — это натуры страстные, порывистые, умеющие любить глубоко и жертвенно. Натуры, которые сильно чувствуют каждое мгновение жизни. Чувствуют радость бытия. И хотя Рахманинов рассказывает не только о счастливых мгновениях, но и тяжелых, одиноких, его герои живут и чувствуют сиюминутно. И это мне очень дорого. Я лирик по натуре. И Рахманинов утоляет мою тоску по лиризму. Поэтому я пою почти все романсы Рахманинова. И я могу их петь всегда, у меня не наступает пресыщения.

Я напомнила ей о ее недавнем споре с Важа по поводу рахманиновского романса «В молчаньи ночи тайной». Образцова всегда пела его, как элегию. А Важа говорил:

— Не робкая эта вещь! Это должна быть бомба!

— Ты в музыке слышишь страсть, — возражала она. —

Героиня видится тебе жгучей женщиной. А я воспринимаю ее хрупкой, трепетной, а весь романс — интимным. «Шептать и поправлять былые выраженья речей моих с тобой, исполненных смущенья…». Когда человек один и вокруг ночь, я думаю, он не может кричать о страсти. Последняя строка — «И в опьянении, наперекор уму, заветным именем будить ночную тьму» — как бы вырастает из одиночества ночи.

Ю. И. Симонов, Е. В. Образцова, И. С. Козловский.

— Рахманинов положил на музыку стихотворение Фета, — говорил Важа. — А помните, что о Фете писал Лев Толстой? «Откуда у этого добродушного толстого офицера… такая непонятная лирическая дерзость, свойство великих поэтов?» От несчастной любви. Возлюбленная Фета Мария Лазич трагически погибла. И стихи Фета — это обращения к ней. В стихах поэт преодолевает смерть. Он заявляет о смерти: «Покуда я дышу — ты жизнь моя, не боле». Вы так хорошо чувствуете слово, стихотворение, вы должны услышать эту лирическую дерзость и в музыке. Романс нельзя петь элегически!

— Важа, я слушаю тебя и думаю: это мужской способ восприятия музыки, более кипучий, страстный. — И повторила: — А я лирик, романтик.

— Мне ученица Рахманинова рассказывала, что он бывал неумолим, когда делалось что-то не так, — настаивал Важа.

— Нет, Рахманинов бы меня любил! — сказала она.

Так они препирались. И в конце концов сошлись на том, что на концерте она споет, как хочет он.

Но когда они встретились на другой день после концерта, Образцова сказала:

— Вчера я пела не свое. И мне было больно.

— Я это почувствовал, — сказал он. — Мне тоже было больно. Мимолетный этот эпизод поразил меня. Я спросила, почему она уступила, когда Важа не согласился с ее трактовкой музыки. И чьей? Рахманинова!

Репетиция Девятой симфонии Бетховена. 1976.
Т. Милашкина, Е. Образцова, А. Масленников, Е. Нестеренко.
Дирижер Ю. Симонов.

— Важа иногда ставит под сомнение мое в*и*дение, чувствование музыки, — ответила она. — Но я не хочу отрицать сразу то, что он мне предлагает, потому что он — большой музыкант. И потому, что я сама теперь ставлю под сомнение многое из того, к чему я когда-то пришла и к чему привыкла. Я абсолютно не упряма. Слушая Важа, я думаю: а может быть, он мне скажет что-то новое? Но чтобы чужое стало моим, меня надо убедить. Ведь свое я когда-то мучительно отыскивала. Не всегда так бывает, что встанешь к роялю и тебя осенят гениальные идеи. Помню, как мучил, изводил меня романс Чайковского «Снова, как прежде, один». Мне не давалась интонация романса. Был праздничный вечер, город был иллюминирован, по улицам ходили толпы народа. А во мне звучало: «Снова, как прежде, один, снова объят я тоской…» И я до такой степени измучилась этой музыкой, что ушла из дому, бродила по городу, забрела

далеко-далеко, где уже не сияли гирлянды лампочек, где не было толпы. Я увидела кладбище, темнеющее в густых сумерках. И хотя было страшно, вошла в ворота и долго пробыла там одна. Меня окружал вечный покой другого мира, к которому сияющий огнями город как будто не имел отношения. И там я нашла интонацию, нашла, как мне спеть это: «Все, что творится со мной, я передать не берусь. Друг, помолись за меня, я за тебя уж молюсь». И я ничего не изменила, когда мы записывали романс на пластинку.

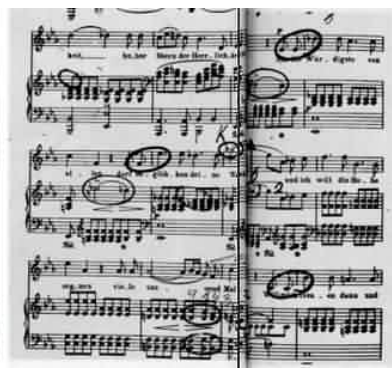
— Да, Чачава говорил, что этот романс нравится ему больше всего. «И хотя я сам играю, — говорил он, — все знаю, я думал: это жизнь, настоящая жизнь!»

— А бывает, музыку навевает природа, — продолжала она. — Я очень люблю среднюю полосу России, Валдай, часто отдыхаю там. Люблю поля, тихие озера, огромное небо над головой. Однажды я шла по полю и запела «Здесь хорошо, вдали огнем горит река…». И когда я буду записывать пластинку романсов Рахманинова, я тоже ничего не изменю в исполнении. Но многое я и переосмысливаю, пою не так, как прежде. Например, «Средь шумного бала». Когда я была моложе, я пела про бал. Потому что я как будто сама была на этом балу. А теперь я пою тоску по любви, по счастью. А бал видится мне как бы сквозь дымку, как сновидение.

— (слева) ***Приезд на фестиваль «Пражская весна», 1978.***
— (справа) ***Концертный зал в Праге.***

— Важа говорил: «Когда дело доходит до бала, я иду на бой!»

— Это тот случай, когда я с ним согласна. А романс «В молчаньи ночи тайной» я попробовала спеть страстно, как он хотел. И поняла: это не мое. Это именно ночной романс, нежный, хотя герой и будит ночь заветным именем. Но он одинок, он не

может кричать о своей любви, он грезит о ней. Для меня этот романс ближе к Чайковскому, к лирике его «Средь шумного бала», который тоже — воспоминание, тоска о счастье. И все, что Важа говорил о возлюбленной Фета, которая погибла, но воскресла в его поэзии, как несбывшийся идеал, лишь подтверждает мое чувствование рахманиновского романса. Поэтому я буду петь его по-своему. Обращение к романсовой литературе необычайно обогащает, расширяет палитру переживаний, тончайших оттенков состояний, страстей. В опере многое наглядно, предметно, реально. А в романсе я могу спеть мечту, воспоминание, недосказанность… Или возьми, к примеру, гениальный романс «О, не грусти!» Вот где проявилась лирическая дерзость Рахманинова! В нем рассказ ведется от имени умершей женщины. Ее любовь пережила смерть. Она откликается *оттуда на* зов души любимого человека. Обычно я вижу героинь, которых пою, как на портрете: лицо, глаза, улыбку. Но эта женщина минула, прошла… Раньше я всегда видела ее сквозь слезы. И пела со слезами, очень эмоционально. «Живи, ты должен жить, и если силой чуда»… И надо было много пережить самой, повзрослеть душой, чтобы понять, как это петь. Ведь героиня «там, где нет страданий». Найти интонацию и окраску звука, реального и потустороннего, чтобы ее увидели те, для кого я пою. Ее безмерную любовь, нежность, которая окутывает того, к кому обращена ее речь. А сама я не должна страдать и плакать. И я себя совсем убрала, я пою романс с закрытыми глазами. Отрешенно, отстраненно. Все — только в голосе, в тембре.

— *(слева)* ***Репетиция в Концертном зале.***

— *(справа)* ***Фрагмент из рабочего экземпляра цикла «Любовь и жизнь женщины».***

— А в зале плачут…

— Ни одна опера не ставит передо мной такой труднейшей психологической задачи, как этот маленький романс

Рахманинова! Но знаешь, в музыке есть много такого, чего я пока все-таки не могу передать. Мы с Важа записали романс Чайковского «Нам звезды кроткие сияли», но я не дала его на свой диск. Его гениально пела Надежда Андреевна Обухова. Есть шедевры, которые превзойти невозможно. И не потому, что я вокально не могу его исполнить. Я не могу так почувствовать и спеть старость, прожитую жизнь, как Обухова.

— А как же твоя Графиня в «Пиковой даме»?

— Моя Графиня вспоминает молодость. Я пою ее молодым, сладостным голосом.

— Ты возвратилась к шумановскому циклу «Любовь и жизнь женщины», который тоже когда-то пела. Изменилось теперь твое отношение к героине?

Перед концертом.

— Ты сидела на уроке и слышала, я объясняла Важа, что раньше отождествляла себя с ней. Шумановская музыка была моей, я пела ее упоенно. А теперь я буду петь ретро. Я вижу эту женщину в черном, у гроба любимого. Горе горькое, но, вспоминая, она способна улыбнуться. Каждая песня имеет тончайший рисунок внутренней жизни, но самый цикл для меня как бы смазан, затуманен слезой. Это не означает, что я буду его исполнять слезливо. Ни в коем случае! Но тот погребальный колокольчик, о котором говорил Важа, омывает печалью лирику шумановской музыки, делает ее более глубокой, напряженной даже в самые счастливые, радостные мгновения жизни героини. Вообще вокальные циклы петь труднее, чем монографические концерты. Концерты я могу выстроить режиссерски, подбирая

романсы либо по контрасту, либо в таких сочетаниях, которые создают сложную систему, выявляя единое музыкальное мышление композитора. У Рахманинова в романсах много контрастов. В один вечер я пою «Дитя! Как цветок ты прекрасна!». Героиня для меня, как мадонна Эль Греко. А дальше — «В моей душе», «Я опять одинок», «Островок», «Пора», «Мы отдохнем», «Я был у ней», «Сирень», «Диссонанс». Очень люблю этот романс. В нем для меня диссонансы самого Рахманинова — все его переживания, страсти, путаницы… И дальше — «Проходит все», «Речная лилия», «Покинем, милая», «В молчаньи ночи тайной», «О, не грусти!», «Отрывок из Мюссе», «Какое счастье». Каждый романс — это исповедь, монолог. Что-то я могу спеть ярче, эмоциональнее, и это только пойдет на пользу рахманиновской музыке. А например, один концерт из произведений Чайковского я построила как рассказ о человеческой жизни, от колыбельной и до смерти. Так я его задумала. И помню, какая была тишина — а концерт проходил в Зале имени Чайковского, — никто почти не аплодировал. Но по токам, которые шли из зала, чувствовалось: люди поняли, что я хотела сказать. И эта тишина мне была дороже аплодисментов. Но петь такой концерт очень сложно. Как и вокальные циклы, в которых тоже рассказ идет о человеческой жизни. И надо спеть именно жизнь, а не мозаику из музыкальных кусочков и состояний. Иногда я могла бы отдельный номер в цикле спеть ярче, но я не смею этого делать, потому что по настроению он — матовый. Понимаешь, я музыку вижу в цвете. И Чачава люблю еще и за то, что он понимает этот мой «пунктик». И сам музыку видит в цвете.

Концерт на фестивале «Пражская весна».

— Да, он говорил, что даже тональности связывает с определенным цветом. «Цвет — тоже творческий манок».

— К примеру, цикл Прокофьева на стихи Анны Ахматовой для меня — прозрачно-акварельный. К этому циклу у меня особенная нежность, в нем сочетались два моих любимых лирика — Прокофьев и Ахматова. Прокофьев как-то сказал, что «после них, то есть романсов, опус 27, многие впервые поверили, что я могу писать и лирику». Как странно, что кто-то мог в это не

верить! Композитор выбрал пять стихотворений Ахматовой: «Солнце комнату наполнило…», «Настоящую нежность не спутаешь…», «Память о солнце в сердце слабеет…», «Здравствуй! Легкий шелест слышишь…», «Сероглазый король». Твардовский писал, что лирический герой ахматовских «миниатюрных стихотворных новелл — не *он,* как это по преимуществу было в известнейших образцах классической лирики, а *она,* любящая женщина, носительница бремени неразделенной или утраченной любви с ее особой женской „памятью сердца“». «Предчувствие и зарождение любви, испытания любви, память любви, ее безысходные утраты, раскаяния и „зароки“ — эти отмеченные Твардовским мотивы ахматовской поэзии есть и в вокальном цикле Сергея Прокофьева, в его музыкальном строе. Этот цикл исполняется очень редко, потому что в нем нет ни одного эффектного места, где можно блеснуть техникой. Но петь его трудно, музыка требует нежности, слияния с поэзией».

«Память о солнце в сердце слабеет,
Желтей трава.
Ветер снежинками ранними веет
Едва-едва.

Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной.
Может быть лучше, что я не стала
Вашей женой.

Память о солнце в сердце слабеет.
Что это? Тьма?
Может быть! За ночь прийти успеет
Зима».

Я пою темным, глубоким звуком: «Может быть лучше, что я не стала вашей женой». Так и вижу эту молодую женщину, петербуржанку, которую я воспринимаю, как мою современницу. Ее силуэт на мостике канала… По настроению — драматическая вещь. И все-таки последние строки — «Что это? Тьма?» — написаны в просветленной музыке. И это очень характерно для всего цикла — просветленность даже в одиночестве, в горе. Или «Сероглазый король». «Слава тебе, безысходная боль! Умер вчера сероглазый король». Но Ахматова и Прокофьев в этом реквиеме любви оставляют свет.

«Дочку мою я сейчас разбужу,

В серые глазки ее погляжу».

От короля осталась дочка. Поэтому я не пою цикл трагически. Для меня он кончается той возвышенной силой поэзии, о которой писал Твардовский. В этой музыке Прокофьева я нахожу утоление в лирике — просветленной лирике.

Концерт на фестивале «Пражская весна».

…Несколько лет подряд Образцову приглашали выступить с концертом в Клину, в Доме-музее Г1. И. Чайковского. Весной восемьдесят первого года она смогла выбрать время и поехала туда с радостью, тем более, что прежде там не бывала.

Обычно перед концертом Образцова особенно строго охраняет свой покой, свое одиночество.

— Это день самых больших волнений, о которых никто не догадывается, — как-то говорила она мне. — Поэтому я долго сплю, долго остаюсь в постели, чтобы сберечь физические силы и главное — эмоции. В этот день меня все раздражает, все мешает тому настроению, в которое я вхожу с вечера. И домашние это знают и оставляют меня в покое. Единственное исключение — это Важа. Я пропеваю с ним самые трудные, самые сложные куски музыки, пробую самые тонкие нюансы. И от того, как я настроюсь, я уже знаю, как спою.

Но в тот день все как-то сошлось, сгрудилось, побыть в одиночестве ей не удалось ни минуты. С утра она занималась со студентами. Потом сама работала с Важа. Потом пришел

знаменитый художник Илья Глазунов писать ее портрет. Она долго позировала ему, в гриме и прическе, в длинном концертном платье.

Дом-музей П. И. Чайковского в Клину.

По дороге в Клин спутники Образцовой щадяще молчали в машине, чтобы она хоть немного могла прийти в себя.

Весенние поля голо и чисто бежали по обе стороны шоссе, за полями открывались дали, в далях размыты леса, перелески. Простор — в глаза!..

Но она отдыхала недолго. Открыла книгу, захваченную из дому. Она умудрялась в дорогах, в полетах, в переездах очень много читать.

Год спустя мы прилетели с ней в Тбилиси на фестиваль советской музыки. За пять дней она выступила в двух концертах да еще репетиции, встречи, поездки. Но именно в эти дни она прочла роман Федора Абрамова «Дом», который потряс ее. На обратном пути в Москву, в самолете, она перечитывала пушкинские стихи.

Это ее особое отношение к каждому мгновению, полнота проживания в нем, привычка жить с превышением всех сил, душевных и интеллектуальных, в чем-то объясняют, как она так ошеломляюще много успела в подвластном ей искусстве…

В Клину, в Доме Чайковского, Образцову уже ждали сотрудники музея и киносъемочная группа с Центрального телевидения. Не успела она снять шубу, оглядеться, как ею уже завладели парикмахер, гример, уже она стояла посреди гостиной у беккеровского рояля, и режиссер, не выпуская из рук тетрадку

сценария, объяснял ей предстоящую мизансцену — спеть, потом задумчиво отойти к окну, постоять там, снова вернуться к роялю. Как это часто бывает в кино, нехитрая эта мизансцена стоила ей чуть ли не полутора часов работы. Молодые люди без конца что-то переставляли, переносили, все время возникали какие-то неурядицы то со звуком, то с освещением.

В Доме П. И. Чайковского.
Фортепиано — В. Чачава.

Когда съемка наконец кончилась, ушел режиссер, ушли кинооператоры, унося свои осветительные приборы, и в гостиной Чайковского все стало, как при нем, над роялем горела лампа, а за окном уже было темно, сотрудница музея напомнила Образцовой, что люди уже сходятся в зал и ей пора на концерт! И тогда она быстро прошла, почти обежала опустевшие комнаты Дома в своем черном летящем шифоновом платье. Сотрудница, поспевая за ней, предложила: «Я вам покажу хоть самые интересные экспонаты!» Стремительно обернувшись, Образцова сказала: «Спасибо, экспонаты не надо!» Мне показалось, ее слова сверкнули в воздухе.

Она задержалась перед фотографическим портретом Чайковского, сосредоточась на нем не зрением — всем существом.

Чайковский последнего года своей жизни. Чайковский своих пятидесяти четырех лет. Чайковский своей трагической Шестой симфонии, которую он написал здесь, в Клину, — старый, седой Чайковский.

И — рядом посмертная маска.

Из этого дома он уехал в Петербург, чтобы впервые исполнить Шестую симфонию перед публикой, самому продирижировать ею. И умереть через восемнадцать дней после отъезда из Клина.

Тот плач, который слышен в финале, тот черный снег,

который сыплется на могилу героя, — разве это не плач и не черный снег по всем погребенным мятежам, надеждам, порывам к свету. Разве это не музыка тех, кто все-таки возвысился над судьбой, кто жил и боролся…

Все это шло на ум, и еще какие-то мысли, неясные мне самой, когда Образцова вдруг взяла Важа за руку и со странным волнением попросила:

— Давай споем! Пусть наша музыка останется в *его* Доме!

Она встала к роялю. Немногие задержавшиеся в гостиной люди торопливо и смущенно присели на музейные стулья с высокими спинками.

Вслед медленным глубинно-темным фортепианным аккордам наитемнейшим, глубинным голосом своим она запела: «Меркнет слабый свет свечи, бродит мрак унылый. И тоска сжимает грудь с непонятной силой».

Природа таланта Образцовой такова, что романсы она всегда поет от себя. Не со стороны глядит на героя или героиню, как зритель или как описатель их чувствований, но всегда: я — есмь тот герой или героиня!

Концерт в Клину.

И теперь чувствовалось, что душой она внятно угадала по приметам обстановки облик жившего здесь великого человека, его тоску, одиночество, светлость, ход его сокровенных мыслей, порывы его воображения. Чувствовалось, что влияние его Дома управляло ею, когда она пела: «На печальные глаза тихо сон

нисходит, и с прошедшим в этот миг речь душа заводит. Истомилася она горестью глубокой. Появись же хоть во сне, о мой друг далекий!..»

Мольбой, зовом, вскриком в ночь, в тот самый мрак, который бродит и облепляет окно, спела она этот романс «Ночь».

Ей еще раз деликатно напомнили, что в зале все звонки уже были, но она еще помедлила. И спела светло, как будто целуя его музыку: «Закатилось солнце, заиграли краски, легкой позолотой в синеве небес…»

Потом был концерт. Весь вечер она пела романсы Чайковского и Рахманинова.

Потом огромным полукружьем толпа обступила ее машину. Люди протягивали ей пластинки, книги. Ее просили: «Подпишите, пожалуйста, на память о концерте для учителей Клина!» Какой-то мужчина подал ей белые розы. «Это вам от инженеров Клина!»

Она благодарила, улыбалась.

Потом мы возвращались в Москву.

— Эта утомительная съемка, — сказала я после молчания, — эти юпитеры, эта суета! Когда же ты успела почувствовать Дом Чайковского, а ведь ты его почувствовала, какой он живой и грустный, это было слышно в твоей музыке — там, в его Доме!.. Ведь тебе дали с ним побыть наедине всего каких-то пять минут!

— У меня было не пять минут, а весь вечер, — возразила она. — У какой планеты есть кольца? У Сатурна? Вот так и у меня. И я никого не пускаю за последнее кольцо. Там только я и музыка.

За год до поездки в Клин, тоже весной, в первых числах мая Образцова побывала в Тамбове.

Этот город связан с именем Рахманинова. В 1890 году, семнадцатилетним студентом Московской консерватории, Сергей Васильевич впервые приехал в деревню Ивановку Тамбовского уезда к своей тете, Варваре Аркадьевне Сатиной, урожденной Рахманиновой. Потом несколько лет подряд в имении Сатиных отдыхал и работал. А женившись на Наталье Сатиной, жил в Ивановке каждое лето с 1902 по 1917 год. Здесь он написал значительную часть своих произведений. Первый концерт для фортепиано с оркестром. Третий концерт, Первую и Вторую симфонии, оперу «Франческа да Римини», «Колокола», «Литургию Иоанна Златоуста», множество романсов, среди которых «В молчаньи ночи тайной», «У врат обители святой», «Я тебе ничего не скажу», «Сон», «Апрель», «Сирень», «Отрывок из Мюссе», «Здесь хорошо»…

Уставая иногда до изнеможения, Рахманинов шел гулять в

парк, в поле. На вечерней заре любил рыбачить, любил проехаться верхом. Позже был куплен автомобиль «Лорелея». «Когда работа делается совсем не по силам, сажусь в автомобиль и лечу верст за пятьдесят отсюда, на простор, на большую дорогу. Вдыхаю в себя воздух и благословляю свободу и голубые небеса. После такой воздушной ванны чувствую себя бодрее и крепче», — писал Рахманинов в одном из своих писем. И еще он писал: «Я русский композитор, и моя родина имела влияние на меня, на мой темперамент. Моя музыка — продукт моего темперамента, и потому она русская музыка…»

Тамбовский край, Ивановка — эти рахманиновские места все более привлекают пристальное внимание музыкантов, музыковедов, краеведов, журналистов. В последние годы в областной печати часто появлялись статьи о том, что по примеру Музея П. И. Чайковского в Клину нужно превратить Ивановку в своеобразную музыкальную Мекку, восстановить старый парк, восстановить флигель Рахманинова, открыть в нем музей, поставить памятник композитору. Тамбовский обком партии принял решение о создании в Ивановке мемориального центра, о проведении там фестивалей музыки Рахманинова.

Образцова приехала дать концерт из произведений Рахманинова в зале Тамбовской филармонии. Но, как это нередко случается в ее жизни, когда дело касалось наших культурных ценностей, она выступала не только как артистка, но и как общественный деятель. Ей приходилось встречаться с самыми разными людьми — работниками Министерства культуры, партийными и хозяйственными руководителями, архитекторами, планировщиками, выступать со статьями в «Правде» и «Литературной газете». Так было и когда она помогала Евгению Нестеренко добиваться открытия памятника Мусоргскому на родине композитора, в селе Карево Псковской области. Так было и когда она выступала одним из инициаторов реконструкции дома Ф. И. Шаляпина на Садовом кольце и постройки концертного зала во дворе его особняка — зала, который носил бы имя великого русского певца и где устраивались бы камерные концерты выдающихся советских исполнителей.

Так было и в Тамбове.

Вместе с профессором Московской консерватории Виктором Карповичем Мержановым она пошла на прием к первому секретарю Тамбовского обкома партии А. А. Хомякову узнать, как идут дела с открытием музея Рахманинова. Он рассказал о том, что строительство музея подходит к концу. И теперь самое важное — это проложить к Ивановке хорошую дорогу. Это двадцать километров асфальтового пути, это миллионы рублей затрат. Но

деньги область выделит, дорога будет готова через год. И тогда фестивали музыки можно будет проводить в Ивановке. Образцова пообещала, что приедет на первый музыкальный фестиваль и пригласит с собой лучших певцов.

И действительно, дорога к Ивановке в назначенный срок была построена, а музей Рахманинова открыт.

…Концерт в Тамбове (весь зал потом встал, люди подносили ей тысячи апрельских тюльпанов — снопы тюльпанов), ее хлопоты об открытии рахманиновского музея — так проявилась действенная любовь Образцовой к великому композитору, к его музыке, созидательная, благоговейная память о нем.

Романсы Чайковского, Рахманинова, Прокофьева, Свиридова Образцова включает в концерты, выступая по всему миру. В «Ла Скала», в парижском зале «Плейель», в нью-йоркском «Карнеги-холл», в лондонском «Вигмор-холл» и других.

В ее архиве хранится любопытная программка с концерта в зале «Плейель», состоявшегося 25 февраля 1972 года. Александр Павлович Ерохин рассказывал, что после концерта к ним за кулисы пришел старый человек, Илларион Ильич Голенищев-Кутузов. К сожалению, Образцова и Ерохин были так возбуждены после выступления и столько пришло народу, что они не успели расспросить, не родственник ли он Арсения Аркадьевича Голенищева-Кутузова, поэта, друга Мусоргского. Тот просто отдал на память эту программку, в которой делал пометки и ставил Образцовой оценки за исполнение. О романсе Чайковского «Уж гасли в комнатах огни» он писал: «Глубже внутрь духовными глазами. И не бойтесь нежности, сие не слабость, особенно у Чайковского». О прокофьевском «Монахе»: «Очень, очень хорошо. Пять с плюсом. Молодец!» О романсах Рахманинова: «Страсть — пять с плюсом. Нежность — пять. Сергей Васильевич был бы Вами очень доволен. И я, дорогая».

Исполнители Реквиема Дж. Верди. Париж, 1978.
Ж. Вандам, Е. Образцова, М. Арройо, В. Лукетти.

Как знать, может, этот старик сам был музыкантом, может, был знаком с Рахманиновым и донес до Образцовой его живое признание. Во всяком случае, памятная и знаменательная программка! По восторженному тону она совпадает с рецензией музыкального критика, писавшего в газете «Ле паризьен либер»: «Я не вижу, у кого еще исполнение имело бы такую правдивость и разнообразие выражений. Диапазон и красота тембров делают Образцову несравненной. Тысячи нюансов! Меланхолия Чайковского, страстность Рахманинова, юмор Прокофьева. Успех был триумфальным, на сцену полетели десятки букетов, чего обычно в этом зале не делается».

— Скажи, пожалуйста, исполнение русских романсов за рубежом, где публика не понимает языка, отличается от того, как ты поешь их на родине? — спросила я Образцову.

— Там я пою, как инструмент. Там я остаюсь без слов, без стихов. И все оттенки чувствований — страсти, сомнения, радость, боль — нужно передать в голосе. Тембром, обертонами. Как петь русские романсы перед иностранцами, я впервые поняла на концерте в Версале, в театре Марии-Антуанетты. Я тебе рассказывала об этом концерте. В тот вечер я выступала вместо Святослава Рихтера, который по каким-то причинам не мог играть. Поэтому я была очень напряжена, боялась разочаровать публику. Но все шло хорошо. Я пела Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена. А во втором отделении — Рахманинова. И вот когда

дошло до романсов Рахманинова, я осознала, что передо мной сидят французы, которые не понимают русского языка. А слово для меня едино с музыкой, нерасторжимо. И я постаралась содержание передать красками голоса. Я хотела, чтобы эти люди полюбили Рахманинова, как я его люблю. И чувствовала, что мне это удалось. А когда возвратилась в Москву и прослушала запись концерта, то поняла, что никогда так не пела. Этот концерт стал для меня этапным. А в последние годы я стала включать в концерты за границей и свиридовские песни. Например, «Русскую песню»: «Подле речки на бережку тут сидели красавицы, поздно вечером одни…» Когда я в первый раз спела ее Георгию Васильевичу, он закричал: «Нет, так мою песню петь нельзя!» А потом смирился и даже остался доволен. Эта песня, как и все свиридовское, — о России, о русском характере, широком и поэтичном, о русской земле. И она всегда имеет невероятный успех.

— *(слева)* ***После исполнения Реквиема Дж. Верди. Париж, 1978.***

— *(справа)* ***Париж. Монмартр. 1978.***

За рубежом трудно петь не только русские романсы, но и французам — французскую музыку, испанцам — испанскую, немцам — немецкую. Так у Образцовой было с тем же шумановским циклом «Любовь и жизнь женщины». Осенью семьдесят девятого года она пела его на музыкальном фестивале в Зальцбурге, где обычно выступают самые большие певцы.

— Должен вам сказать, что Елена Васильевна перед концертом была просто в невменяемом состоянии, — рассказывал Важа.

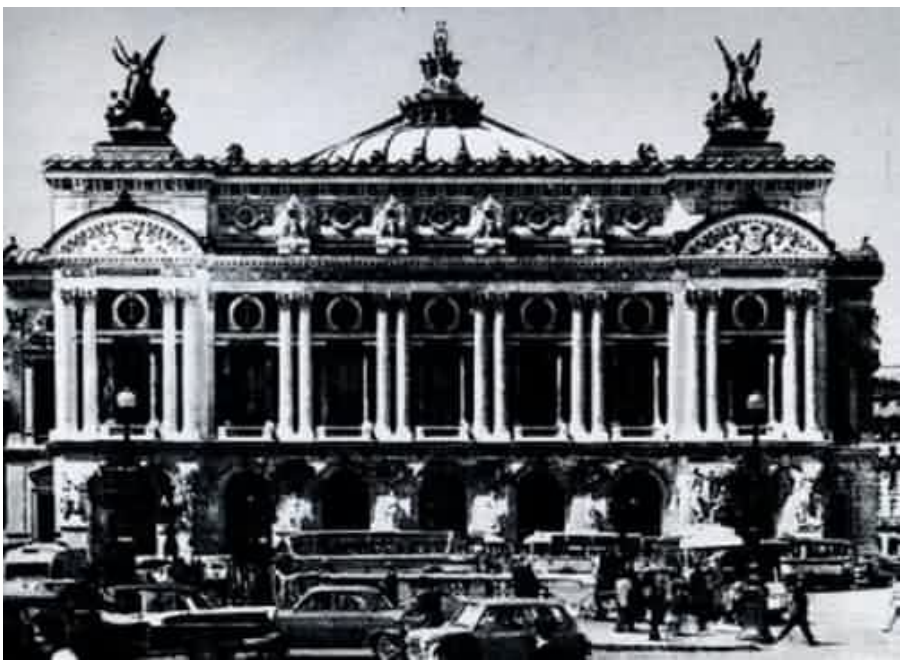
И она подтвердила:

— Петь Шумана немцам и австрийцам! Даже в самые страшные дни моей жизни, как, например, в Нью-Йорке, когда перед «Самсоном и Далилой» я осталась без голоса, я так не трусила, как перед сольным концертом в Зальцбурге. Руки

дрожали, ноги не держали, черные точки перед глазами, почти истерика.

Но она имела там феноменальный успех.

До Зальцбурга Образцова записывала шумановский цикл на пластинку в «Мелодии». И хотя диск был почти готов, она забраковала запись, недовольная своим немецким языком. «Пою по-немецки на русский лад». Это было осенью семьдесят восьмого года. Через несколько месяцев она поехала в ФРГ, в Кёльн. Там с симфоническим оркестром кёльнского радио под управлением дирижера Риккардо Шайи, ученика Клаудио Аббадо, она записала на пластинку «Вертер». Пласидо Доминго, постоянный партнер ее гастрольных спектаклей и записей, пел Вертера. Попутно с записью диска она успевала брать уроки немецкого. Но лишь после огромного успеха на Зальцбургском фестивале она решилась наконец записать шумановский цикл на пластинку.



«Гранд-Опера».

А спустя еще какое-то время Образцова пела «Любовь и жизнь женщины» в Лондоне, в «Вигмор-холл». На концерте присутствовала Элизабет Шварцкопф, признанная одной из выдающихся исполнительниц шумановского цикла. Важа рассказывал, что после концерта Шварцкопф пришла к Образцовой за кулисы.

— Она была так возбуждена и все повторяла: какое чувство стиля, какая самобытность, какая фразировка! Так земно и

возвышенно петь Шумана! В последней песне я видела себя, стоявшую у гроба мужа…

Том Сатклиф писал в газете «Гардиан», что до Образцовой лишь одна Элизабет Шварцкопф имела в Лондоне такой великий успех и что Образцова обладает феноменальным голосом, добавлял он. Было отдано должное блистательному концертмейстерскому таланту Чачава.

— После концерта Елена Васильевна и Элизабет Шварцкопф были немножко, как сумасшедшие, — рассказывал Важа. — В артистической уборной они обнимались, целовались. Потом Образцова сказала: «Элизабет, я буду петь только для вас!» И пела для нее песенку Мартина из оперетты «Мартин Рудокоп». Это было очень смешно и чудесно.

Мне бы хотелось рассказать о работе Образцовой еще над одним вокальным циклом — циклом Мусоргского «Без солнца». О работе, которая была не похожа на то, что мне уже доводилось видеть и к чему я отчасти привыкла. Для этого надо снова забежать на год вперед, в конец лета.

Сезон в театре еще не начинался, но Образцова и Важа прервали отпуск и работали в обычном для себя темпе. Они занимались утром, днем и вечером. Иногда она увозила Важа на дачу, чтобы подышать свежим воздухом, соблюдая видимость свободы, отпуска.

Она начинала урок с Любавы из «Садко», детски похвастaвшись:

— Я ее учила ночью и, кажется, выучила. Думаю, ты будешь мною доволен. — И когда Важа действительно не сделал ни одного замечания, спросила: — Умница Образцова, правда?

На что он ответил:

— Да, для первого раза неплохо.

Потом она пела Маддалену из «Риголетто».

— Вот — моя радость! — сказала она.

Затем она бралась за Розину.

— Розина очень активна и нежна, — говорил Важа. Он играл пассаж из «Севильского цирюльника». — Вот весь ее характер! Но имейте в виду, она может взять себя в руки и все не сказать. Она улыбается, но за этой улыбкой прячется чертик.

Он подпевал за графа Альмавиву. Дуэт был смешной, потому что голоса у него не было никакого. Когда он кричал: «Опоздали!» — она отвечала: «Это я заслушалась, как ты поешь».

Она радовалась, что ей удаются труднейшие каденции. Говорила, что даже видит их во сне и смеется — такие они смешные. А главное, она понимала, что сможет спеть Розину.

Цикл «Без солнца» она оставляла напоследок.

И сразу все меркло. Лицо ее серело, гасло. После сияния ее Розины это казалось неправдоподобным!

Спев шесть романсов «Без солнца», она испытывала такое опустошение и слабость, что с трудом могла подняться с кресла. Ни профессионального расчета, ни разумной экономии сил, ни игры, ни перевоплощения. Ни разучивания музыки в буквальном смысле слова.

Проживание дотла — вот что такое это было!

И где? На уроке!

И так продолжалось, наверное, недели две…

Репетиция «Тоски».
Дирижер Д. Мори. Токио, 1982.

— Когда кончается музыка, я испытываю нервное потрясение, — сказала она. — Каждый раз и каждый день! Иногда я думаю: почему я так изнурена? Ведь я еще в отпуске!.. Потому

что я учу «Без солнца». Скорбная, беспросветная музыка. В ней нет никакой надежды, это конец жизни. И я не хочу сейчас анализировать, думать, вникать в смысл каждой вещи. Я даю этой глыбе на себя навалиться, вызвать удушье. Хочу вот этим удушьем понять Мусоргского, его состояние, когда он писал «Без солнца».

Важа тоже вел себя не совсем обычно. Не говорил о сверхзадаче, сквозном действии и втором плане. Он милосердно не смотрел в сторону Образцовой, расточавшей себя в горестном перевоплощении. Играл Мусоргского мужественно, благородно, сурово и страстно.

Лишь раз он заметил, что «Без солнца», скорее, цикл монологов, интимных, трагических. Романсами их все-таки назвать трудно.

Однажды в конце урока я спросила, почему она взялась за этот «жуткий», по слову Асафьева, цикл, который обычно поют мужчины, басы — Христов, Нестеренко. Взялась она, женщина, певица, у которой все удается, сбывается, которая так счастливо выражает себя в искусстве, она, у которой есть молодость, талант, красота, силы, наконец, есть семья, ребенок и еще много такого, что привязывает человека к жизни, — взялась за музыку, рассказывающую о человеке, у которого изжито все, даже желание жить.

И снова, как когда-то, она посмотрела на меня, как взрослая на маленькую.

— Я много пою Мусоргского. «Песни и пляски смерти», «Светик Саввишна», «Гопак», «По-над Доном сад цветет»… Уж не говорю о Марине в «Борисе Годунове» и Марфе в «Хованщине». А «Без солнца» спеть хотела давно. Но не хватало драматического опыта жизни. А как стукнуло сорок лет, поняла: пора! Знаешь, я прожила столько жизней, что иногда мне кажется, что уже не страшно умереть.

— Ну, что ты такое говоришь!

— Правда! А с другой стороны, я стала суеверной. Во второй половине жизни важен не успех, а — успеть, писала Марина Цветаева. Успеть! Для меня это тоже очень важно.

Слушая ее, я думала, до чего же неисповедимы у художника зовы, веления к работе!

А сам Мусоргский! Разве не писал он «Без солнца», чтобы изжить в себе душевную тьму!

Это был 1874 год — год постановки «Бориса Годунова» в Мариинском театре.

«Я разумею народ, как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере.

Вам, что добрым словом и сочувственным делом дали мне возможность поверить себе на сцене, посвящаю мой труд. М. Мусоргский. 21 января 1874», — писал он на печатном экземпляре «Бориса Годунова» друзьям и единомышленникам по «Могучей кучке» за шесть дней до премьеры.

Успех был огромным.

В № 18 «Петербургской газеты» в разделе «Театральное эхо» появилась заметка: «Представление это было оглушительно как по звону колоколов и трубным звукам на сцене, так и по вызовам композитора-новатора. По поводу этой музыкальной новинки все наши музыкальные рецензенты стали в какой-то тупик. Они решительно не знают, хвалить или порицать оперу. Вследствие этого они то хвалят, то бранят. Все же вообще говорят, что опера эффектная, но дисгармония полная — хаос, хаос, хаос!!»

Издевательски-высокомерные статьи Г. А. Лароша, которые в кругу В. В. Стасова назовут «художественным доносом».

Среди хулителей «Бориса Годунова» оказался соратник по «Могучей кучке» — Цезарь Кюи, который во всем находит незрелость: «и в либретто… и в увлечении звукоподражанием, и в низведении художественного реализма до антихудожественной действительности…»

Мусоргский пишет Стасову: «Тон статьи Кюи ненавистен…»

После постановки «Бориса Годунова» жизнь Мусоргского не стала легче. Страшащийся одиночества, он сделался еще более одиноким, когда иные друзья не приняли его музыки.

В это время Мусоргский особенно сближается с молодым поэтом Арсением Аркадьевичем Голенищевым-Кутузовым. Они поселяются вместе в одной квартире, на Шпалерной. Вместе проводят все утра до двенадцати часов, когда Мусоргский уходил на службу. И все вечера.

Мусоргский нижайше почитает поэтический дар своего молодого друга. Он писал в письме Голенищеву-Кутузову: «Умоляю тебя: пойми и, если можешь, сердцем (еще бы нет!) — ты избранный, тебя нельзя не любить…»

Письма Мусоргского! Душа чистая, великая, трагическая являет себя без утайки, со всей откровенностью своих порывов, нежности, тоски. Верно сказал Георгий Васильевич Свиридов: «Переписка Мусоргского, в особенности его письма к Стасову, — поразительные человеческие документы, представляющие громадную ценность. По высказанным в них мыслям и по совершенно неподражаемому языку, которым они написаны, я мог бы сравнить их с письмами великого художника Ван Гога».

Но если в письмах к Стасову, Репину, Римскому-Корсакову — исповедальность замыслов и мыслей об искусстве, радости

совершенного, сокровенное родство как с единомышленниками, то письма к Голенищеву-Кутузову — нерастраченная сила душевности, которая тянется к такой же, обнаженной и одинокой.

> «Мой любый Арсений, я был уверен в содеявшемся. Ты напомнил твоею дружескою отповедью о „святой минуте“, когда, скромен и нем, я постиг Твою художественную душу. Ярко светит эта минута сквозь болотные потемки чиновного чернилища. Ошибся Ты в одном только: за что Ты вздумал благодарить меня? Разве я что-нибудь смел в Тебе, разве рисковал указывать Тебе? Я любил и люблю Тебя — и только. Почему люблю — спроси свою художественную душу: ответ нашелся».

Стихи Голенищева-Кутузова не остались в высокой поэзии. Но что с того! Спасибо им! Мусоргский услышал в них свое настроение, свою тоску, драму, одиночество и свою «ночь».

И стал писать.

Седьмого мая окончен романс «В четырех стенах». 19 мая он пишет «Меня ты в толпе не узнала». В ночь с 19 на 20 мая завершает «Окончен праздный шумный день». 2 июня — «Скучай».

Быстро, единым духом, со 2 по 22 июня, сочиняет фортепианную сюиту «Картинки с выставки».

Тридцатого июня умирает Надежда Петровна Опочинина, женщина, которую Мусоргский любил.

В июле музыки нет.

Можно только догадываться о душевных событиях, которые переживает в это время композитор. В начале августа он пробует на собственный текст написать «Надгробное письмо» памяти Н. П. Опочининой, но музыка не идет, иссякает. Мусоргский возвращается к циклу «Без солнца». 19 августа он заканчивает «В тумане дремлет ночь». И 25 августа — самый трагический монолог «Над рекой». По настроению — это и есть надгробное письмо:

> «Месяц задумчивый, звезды далекие
> Синего неба водами любуются.
> Молча смотрю я на воды глубокие;
> Тайны волшебные сердцем в них чуются.
> Плещут, таятся, ласкательно-нежные;
> Много в, их ропоте силы чарующей:
> Слышатся думы и страсти безбрежные…
> Голос неведомый, душу волнующий,
> Нежит, пугает, наводит сомнение.
> Слушать велит ли он — с места б не сдвинулся;

Гонит ли прочь — убежал бы в смятении.
В глубь ли зовет — без оглядки б я кинулся!»

У Мусоргского будут еще ночи «без солнца», много ночей! Свое письмо Голенищеву-Кутузову от 24 декабря 1875 года он так и пометит: «Ночью, „без солнца“».

Но в тот август он одолел душевный мрак, изжил его музыкой. Уже 2 сентября, после «Без солнца», он пишет вступление к «Хованщине» — «Рассвет на Москве-реке»…

И вот более чем в ста августах от того августа — утро, комната. Важа за роялем, Образцова рядом в кресле. Они учат «Без солнца». Пленка моего магнитофона приютила, сохранила течение их работы.

Чачава. Елена Васильевна, сегодня начнем повторять цикл с конца. Так легче собрать форму в целое. Легче увидеть перспективу. Даже один маленький пассаж периодически рекомендуют так учить, а тем более такой крупный цикл — шесть частей! — . А то исполнителю может показаться, что частей так много, и он идет, идет и в этой большой форме тонет…

Образцова *(поет).* «Месяц задумчивый, звезды далекие синего неба водами любуются…».

Чачава. Должен вам сказать еще одну вещь. Вы сегодня очень хорошо связали интервалы и пиано сделали, и все, что нужно. *(Страстно.)* Но из-за того, что вы боитесь опоздать, вы снимаете звук без дыхания. Ни в коем случае! Вы поете: «Синего не-ба». Это «ба» выбрасываете! Не бойтесь, я не пойду без вас! Снимать звук на дыхании надо спокойно, не торопясь. Еще раз!

Образцова *(поет).* «Месяц задумчивый, звезды далекие синего неба водами любуются…».

Чачава. Очень извиняюсь, так, между нами…

Образцова *(ворчливо).* Entre nous…

Чачава. …русская речь в пении меняет законы своего произношения.

Образцова. Всякая речь меняет, не только русская.

Чачава. Елена Васильевна, в ближайшие дни мы с вами займемся орфоэпией в пении. И в первую очередь — редуцированием гласных. Вы поете: «Месяц задумчивый…» А смотрите, что делал Мусоргский, чтобы сохранить природу слова!

Образцова. Он об этом не думал. Это грузины думают, как в пении редуцируются русские слова.

Чачава. Вы прочтите письма Мусоргского, еще как он думал

об этом! Вы прочтите письма Верди, как он думал об этом!

Образцова. Верди думал, правда.

Чачава. Позвольте! А что такое итальянский язык по сравнению с русским? Подумаешь, две гласные надо вместе произносить! А Мусоргский очень сильно думал об этом. Он, как никто, чувствовал слово, его выразительные возможности. И чтобы сохранить природу слова, ударный слог делал длиннее. Поэтому: «заду-у-умчи-вый» — три «у»! А не «задумчи-и-ивый» — три «и». Между прочим, Глинка и Чайковский так не делали. Почему «кучкисты» нападали на Чайковского? Потому что он это игнорировал. У него своя правда была! Так что имейте в виду: «заду-у-умчивый» — три «у»!

Образцова. Будешь на меня с утра так рычать, я не выдержу!

Чачава. Вы обязаны спеть правильно. И я должен быть активен. А если меня сковывать, я вяну. Как роза от мороза.

Образцова *(поет).* «Месяц заду-у-умчивый, звезды далекие синего неба водами любуются…».

Чачава. Опоздали!

Образцова *(поет).* «Месяц заду-у-умчивый, звезды далекие синего неба водами любуются…».

Через полчаса они наконец остаются довольны этой фразой.

Образцова *(поет).* «Молча смотрю я на воды глубокие, тайны волшебные сердцем в них чуются…».

Чачава. Обратите внимание на интересное ансамблевое вторжение в вашу партию на словах «слышатся думы». Подголосок, который идет параллельно с вашей мелодией в моей правой руке. Это какой-то второй план или скрытый музыкальный подтекст. Вы должны это услышать! Вот ваша строчка, а вот — подголосок! Не пропустите его!

Образцова *(поет).* «Молча смотрю я на воды глубокие, тайны волшебные сердцем в них чуются…».

Чачава. По-моему, хорошо закрепилось. Когда вы уже не можете спеть другой звук, кроме того, который нужно, вы запомнили.

Образцова. А тебе не кажется, что фа-диез я пою все-таки чуть осторожно? И квинта последняя была осторожная?

Чачава. Давайте повторим еще раз.

Образцова *(поет).* «Нежит, пугает, наводит сомнение. Слушать велит ли он — с места б не сдвинулся; гонит ли прочь — убежал бы в смятении». Важечка, а если это «с места б не сдвинулся» сделать сомнамбулически? Сыграй мне стеклянно и

точно инструментально.

Важа играет.

Образцова. Вот так лучше. Правда?

Записывает в нотах: «Бестемброво». И начинает пятый монолог цикла.

Образцова *(поет)*. «В тумане дремлет ночь. Безмолвная звезда сквозь дымку облаков мерцает…».

Чачава. Вы поете: «Безмолвна-а-ая звезда», а надо «безмо-о-олвная»! Повторяете ту же ошибку. Сейчас же отметьте себе: длинный слог — ударный!

Образцова. Какая музыка! Одна из самых сложных музык, что я пела в жизни! И по психологическому напряжению и по голосу. К этой музыке надо приходить, умея очень хорошо петь. Научиться пению на ней нельзя. *(Поет.)* «Как ночи облака, изменчивые думы несутся надо мной, тревожны и угрюмы; в них отблески надежд, когда-то дорогих, давно потерянных, давно уж неживых. В них сожаления и слезы. Несутся думы те без цели и конца; то превратясь в черты любимого лица, зовут, рождая вновь в душе былые грезы…».

Чачава. Перед «Несутся думы те без цели и конца» — у вас целый такт. Вы должны психологически отойти от предыдущего настроения и продолжать более спокойно. И тут же темп снова меняется, потому что происходит другое душевное «микрособытие» — в фа-диез кантабиле рисуется ее облик: «то превратясь в черты любимого лица». Пожалуйста, вслушайтесь в мою мелодию, которая идет в ансамбле с вашей! Это ее музыкальный портрет!

Образцова *(поет)*. «То слившись в черный мрак, полны немой угрозы, грядущего борьбой пугают робкий ум, и слышится вдали нестройной жизни шум, толпы бездушной смех, вражды коварный ропот, житейской мелочи незаглушимый шепот, унылый смерти звон…».

Чачава. Елена Васильевна, а надо ли сразу после кантабиле делать такой угрожающий большой звук: «То слившись в черный мрак»? Пожалуй, резко получается.

Она поет и соглашается с Важа, да, резко. Она меняет интонацию, окраску звука. В третий раз — в пределах одной вещи! И начинает романс.

Образцова. «Окончен праздный, шумный день; людская жизнь, умолкнув, дремлет. Все тихо. Майской ночи тень столицу спящую объемлет». *(К Важа.)* Ты не представляешь, как ты мне помог, когда «заснул» на «дремлет». А то ты мне не помогал передать это: «Майской ночи тень столицу спящую объемлет». *(Поет.)* «Но сон от глаз моих бежит, и при лучах иной денницы воображение вертит годов утраченных страницы. Как будто вновь вдыхая яд весенних, страстных сновидений, в душе я воскрешаю ряд надежд, порывов, заблуждений…».

Чачава. «Воображение вертит годов утраченных страницы» надо петь, как под наркозом.

Образцова. Да, он уже переворошил хаос этих страниц, ему тяжело, беспросветно. И вдруг ему снова блеснет она: «Как будто вновь вдыхая яд весенних, страстных сновидений…» *(Поет.)* «Увы, то призраки одни! Мне скучно с мертвой их толпою, и шумих старой болтовни уже не властен надо мной…». *(Несколько раз на все лады повторяет.)* «Увы, то призраки одни! Мне скучно с мертвой их толпою…». *(Ищет интонацию.)* «Мне скучно с мертвой их толпою…». А все-таки он не может от них избавиться, от этих призраков! *(Поет.)* «Лишь тень одна из всех теней явилась мне, дыша любовью, и, верный друг минувших дней, склонилась тихо к изголовью, и смело отдал ей одной всю душу я в слезе безмолвной, никем не зримой, счастья полной, в слезе, давно хранимой мной!» Важа, какая музыка! Дурман!

Чачава. Елена Васильевна, очень важную вещь должен вам сказать. Это дурман, но дурман сильный по накалу, в нем прорвалась давно хранимая слеза. Поэтому очень страшно становится. Боль таимая, слеза таимая!

Образцова *(поет второй романс).* «Меня ты в толпе не узнала, твой взгляд не сказал ничего. Но чудно и страшно мне стало, когда уловил я его. То было одно лишь мгновенье; но, верь мне, я в нем перенес всей прошлой любви наслажденье, всю горечь забвенья и слез!» Она его не узнала, потому что не захотела узнать. Он увидел холодные глаза, ему стало страшно.

Чачава. Это крик души, конечно! Вопль! Обратите внимание, весь такт на одной фермате. Если мы чуть пошевелимся…

Образцова. …все пропадет, весь зал кашлять начнет! *(Устало откидываясь в кресле, с горечью.)* Вот так работаем, работаем, бьемся головой об стенку, а люди иногда приходят в концерт, чтобы посмотреть, как Образцова одета или какие у нее серьги.

Чачава. Елена Васильевна, а почему все люди должны понимать все! Знаете, что говорил по этому поводу Генрих Густавович Нейгауз? Представьте: в зале сидит Лист! И вы

должны играть для него одного!

Образцова. Ты прав, Важико. *(Поет первый монолог «Без солнца».)* «Комнатка тесная, тихая, милая, тень непроглядная, тень безответная, дума глубокая, песня унылая, в бьющемся сердце надежда заветная, быстрый полет за мгновеньем мгновения, взор неподвижный на счастье далекое, много сомнения, много терпения — вот она, ночь моя, ночь одинокая». Это как в паутине надо спеть, чтобы не порвалось…

Чачава. Согласитесь, если бы вы начали с первой пьесы, вы бы никогда так не спели, не прожили так эту драму. Притом в начале цикла только один аккорд. Поэтому так сложно и певице и пианисту настроиться. Это надо делать в антракте. Внутренне все пройти за десять минут, чтобы уже жить в этом мраке, без солнца! И все же, Елена Васильевна, сколько там лучей! Это значительный человек, человек высокого предназначения прожил жизнь! Натура глубокая, благородная, с достоинством сносящая свое страдание.

Образцова. Для меня «Без солнца», как подтекстовая музыка романов Достоевского.

Чачава. Елена Васильевна, на сегодня хватит. Я считаю, мы очень продвинулись.

Образцова *(с горестными глазами).* Да, Важа, мне ясен герой, ясно его состояние. Последний монолог — это живой мертвый человек. «В глубь ли зовет — без оглядки б я кинулся!» В эту реку он бы кинулся, ему все равно. Он пережил самого себя. Но я еще ищу интонации отдельных вещей, я еще не знаю, как петь «Скучай». Такая странная героиня! «Скучай! Ты создана для скуки. Без жгучих чувств отрады нет, как нет возврата без разлуки, как без боренья нет побед. Скучай, словам любви внимая в тиши сердечной пустоты, приветом лживым отвечая на правду девственной мечты…».

Фальшивая нота…

И повторила:

— Странная героиня для Мусоргского. Ему нравились сильные, страстные натуры, умные, незаурядные. Вот Надежда Петровна Опочинина, вероятно, была такой. Биографы Мусоргского считают, что она могла стать прообразом Марфы. А эта: «С рожденья до могилы заране путь начертан твой: по капле ты истратишь силы, потом умрешь…» Странная!..

— Тебе такие женщины не близки?

— Нет. Ни в жизни, ни как сценические образы. Мне с ними через пять минут скучно. — И вдруг сказала шепотом, оберегая голос: — Устала я, не могу спать… Но эта усталость мне нужна. Нервная система так истончается, что начинаешь чувствовать какие-то неуловимые вещи, скрытые в повседневности. Когда я не могу спать по ночам, я живу в мире моей фантазии. Витают неясные мысли. А может быть, даже не мысли, а чувствования. Я не знаю, как про это рассказывать… Это, как греза и бодрствование. Мне там так благостно. В мире каких-то теней, шорохов, воздыханий и очень-очень тонких чувств… И я очень много нахожу для себя там…

— Чего?

— Так я нашла интонацию, как петь романс Полины из «Пиковой дамы» — «Подруги милые»… Она никак мне не давалась. Я пела экзальтированно, поэтому фальшиво. И я тихонько встала ночью, пошла в другую комнату, зажгла свечу,

поставила на рояль. И тихо стала петь. И романс стекал, как воск со свечи, растепленный, растопленный… И никаких режиссеров мне было не нужно. А только — свеча и бессонница. Вот что это такое!..

О таком хорошо сказал Ю. Юзовский в своем «Польском дневнике», думала я. Сказал о Шопене и о Жорж Санд, как их написал Ярослав Ивашкевич в пьесе «Лето в Ноане». «В ней рассказано, что такое „художник“ в чем „природа художника“ — та полнота отдачи, когда нет уже ни дня, ни ночи, ни того, что мы называем „быт“ или даже любовь. Он беспрерывно „там“, где бы он ни был и что бы ни делал, порой даже возникает впечатление обреченности, нелегкая жизнь, не такая уж завидная жизнь художника, какой она многим представляется…».

Надо сказать, что тот день запомнился мне особо. И тем, как они, Образцова и Важа, работали. И тем, что речь зашла о *таком.* И вперемежку с таким — смешное. Они были простужены, буквально слепли от насморка. И чуть ли не поминутно, прерывая пение и умные рассуждения, хватались за носовые платки.

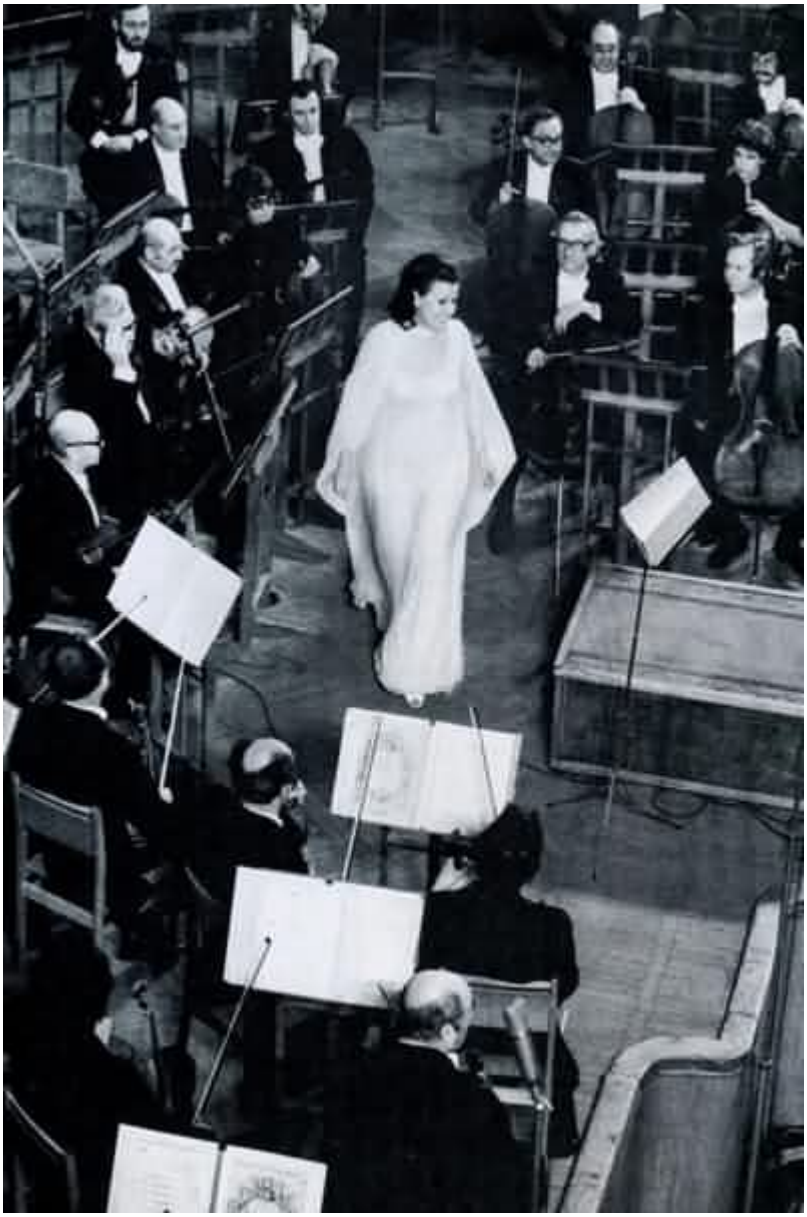
На Елене был красный хитон и одна длинная, до локтя, черная замшевая перчатка, надетая на ревматически ноющую руку.

Рукой в перчатке она держала ноты.

И эта черная лотрековская перчатка невнятно смешила меня, я не могла понять почему.

Сквозь жуть «Без солнца» и серьезность происходящего шли в мою сторону приливы улыбок…

Придет же в голову! И вдруг я догадалась!..

Перчатка и хитон, выхваченный наспех из шкафа, были чуть-чуть домашним театром, чуть-чуть (неосознанно!) маскарадом, женской актерской уловкой, прежде чем сесть за работу, за свое мучительно-тяжелое дело. И быть может, заносчиво-грустной насмешкой над болезнью, изнурением, над этим кисло-заплаканным, несмотря на август, утром.

Выход на аплодисменты.
Большой зал Московской консерватории.

Е. В. Образцова и А. М. Жюрайтис.

А впрочем, разве возлюбленный ими обоими Вагнер даже в пору своей цюрихской бедности, в пору создания песен на стихи Матильды Везендонк не носил «дюреровских» беретов, а став богачом, разве не облекался в подбитые гагачьим пухом шелковые халаты, не спал под атласными, отделанными позументом и расшитыми гирляндами роз одеялами!

И на этот факт обратил внимание Томас Манн в своем серьезнейшем исследовании о композиторе, написав со

свойственной ему мудрой иронией: «Впрочем, можно себе представить иные способствующие созиданию костюмировки, хотя бы монахом или солдатом, более подходящие для сурового служения искусству, нежели атласные халаты. И как здесь, так и там мы имеем дело с проявлением жуткой, но безобидной патологической артистичности, только мещан способной приводить в смятение».

«Без солнца» Образцова исполнила в концерте 15 октября 1979 года. В этот вечер она пела четыре цикла: «Любовь и жизнь женщины», прокофьевский — на стихи Анны Ахматовой, «Семь испанских народных песен» Де Фальи и монологи Мусоргского. Разнообразнейшая и труднейшая программа! И по обыкновению, еще почти целое отделение спела на «бис»: «Гопак» Мусоргского, романсы Глинки, свиридовские — «Изгнанник» и «Русскую песню».

Концерт прошел в Большом зале консерватории.

Пожалуй, впервые я поняла, как Образцова, оставаясь собой, сохраняя свою неповторимость, умеет оставить огромный зал наедине с музыкой. Люди слушали «Без солнца» с напряженными лицами. Музыка погружала в раздумье, заставляла всматриваться в собственное сердце, взывала к состраданию. Когда Образцова кончила петь, аплодисменты выдавали, скорее, смутные движения душ, разбуженной боли, неблагополучия. Успех «Без солнца» был не шумно-эффектен, а задумчиво-сокровенен, почти интимен. И с тем же чувством люди слушали «Любовь и жизнь женщины».

И лишь после песен Де Фальи зал привычно взорвался, воспламенился. Горячие сквозняки восхищения, обмен взглядами: «Какова!»

Вагнеровские песни на стихи Матильды Везендонк Образцова впервые вынесла на публику лишь в феврале 1980 года. Спела в двух версиях. С симфоническим оркестром Московской филармонии под управлением Альгиса Жюрайтиса. И несколько позже — с Важа Чачава. Она любит такие «дубли».

Июнь 1978 года

Образцова сказала, что Георгий Васильевич Свиридов приглашен выступить с авторским концертом. И они начинают готовиться с завтрашнего же дня. Действительно, назавтра композитор прислал за ней машину и она поехала к нему за город, захватив Важа и меня. Через полчаса мы входили в дачную калитку, а с крыльца навстречу уже шел Георгий Васильевич.

Потом они работали вместе целую неделю…

Сбывалось то, о чем я мечтала когда-то в декабре. Та единственная репетиция, которую я наблюдала, счастливо получала продолжение.

Важа обычно сидел в сторонке на диване, раскрыв ноты, и слушал с такой силой сосредоточения, что его лицо становилось искаженным, некрасивым.

В открытые настежь двери тек теплый запах леса.

На веранде, на столе закипал самовар. На капустном листе с жемчужной каплей росы вкусно желтело деревенское масло; на тарелке лежала голова сыра.

В этом доме во всем отзывалась натура хозяина. Даже в хлебосольстве.

Свиридов и Образцова повторяли то, что было выучено когда-то. Но как повторяли!

К тому, что он, творец, слышал в своей музыке, она добавляла себя, изумляя его веселой, непостижимой тайной своего таланта.

Он одарял, она удваивала дар собой. Но это была работа, нелегкая работа!

Почему-то особенно долго они бились над первой фразой песни «Осень». Прозрачное, лирическое стихотворение Михаила Исаковского. Казалось бы, что в нем сложного!

«Пели две подруги,
Пели две Маруси,
Как осенним утром
Улетали гуси;

Как прощались гуси
Со своим гнездовьем:
С речками, с лесами,
С тихим Приднепровьем;

И кричали гуси,

В небе пропадая,
Что всего дороже
Сторона родная…
……
И подруги стали,
Головы закинув,
Словно две осенних,
Две лесных рябины.

И запели разом,
Стаю провожая,
Что всего дороже
Сторона родная…».

Свиридов. Начало — совершенно ровно, спокойно, повествовательно. И — картина.

Образцова *(поет)*. «Пели две подруги, пели две Маруси…».

Свиридов. Чуть-чуть формально получилось.

Образцова *(поет)*. «Пели две подруги, пели две Маруси…».

Свиридов. Нет, выхолощенно.

Образцова. «Пели две подруги, пели две Маруси…». Мы не можем спеть эту фразу, потому что не нашли форму всей вещи.

Свиридов. Верно. Это я виноват. Я ее внутри себя потерял.

Чачава *(подает голос)*. При однообразии, которое необходимо, фраза не двигается по горизонтали, поэтому — топтание.

Свиридов. А что надо делать?

Чачава. Надо просто подумать о перспективе.

Образцова и Свиридов смотрят в ноты, думают о перспективе. И сразу эта фраза: «Пели две подруги, пели две Маруси…» — сдвигается с притыка.

Образцова *(поет)*. «Как осенним утром улетали гуси, улетали гуси…».

Свиридов. Эту фразу надо спеть с воздухом!

Образцова поет ее с «воздухом», как хочет Свиридов.

Свиридов *(пропевает в восторге)*. Во-от! Замечательно!

Образцова *(поет)*. «Как прощались гуси со своим гнездовьем, с речками, лесами, тихим Приднепровьем…».

Свиридов. Хорошо! «С речками, лесами…» сделайте кругло! И «Как осенним утром улетали гуси…» — тоже с воздухом и круглое!

В том, как Свиридов играет на рояле, слышится и трепетание крыл, и воздух, и это таинственное — «круглое»! И когда он кричит: «Рояль — богатейший ящик, колоссальный! В нем можно делать чудеса!» — думаю: чудеса, правда!

Образцова. Сколько же в этой маленькой песне можно всего сказать! Когда-то вы мне объясняли: «Это надо петь по-деревенски торжественно». А мне хочется спеть и этих девчонок, как я их чувствую, и осень, и любовь к родине.

Свиридов. Елена Васильевна, любовь к родине — это органическое чувствование! *(Поет.)* «И подруги стали, головы закинув, словно две осенних, две лесных рябины. И запели разом, стаю провожая…». Они сами часть Родины, часть этой природы, этого леса.

Образцова. Да, они часть природы. *(Поет.)* «И запели разом, стаю провожая…».

Свиридов *(поет)*. «И запели разом, стаю провожая…» — широко, беспредельно, всеобъемлюще!

Образцова *(поет)*. «…что всего дороже сторона родная…».

Свиридов. Во-от! Живая фраза получилась! *(И — к Важа.)* Образцова исправила мне одну ноту. Я теперь сделал на восьмушку раньше. *(И повторил.)* Хорошо, Елена Васильевна! Каждому слову веришь!

Они переходили к песне на слова Тютчева «Эти бедные селенья».

Работа на даче у Г. В. Свиридова.

Работа на даче у Г. В. Свиридова.

Образцова *(поет)*. «Эти бедные селенья, эта скудная природа — край родной долготерпенья, край ты русского народа!»

Свиридов. «Эти бедные селенья…» — изумительно. Но дальше: «край родной долготерпенья…» — должно быть эпично, спешить не нужно, а то смысл теряется.

Образцова *(поет)*. «Удрученный ношей крестной, всю тебя, земля родная, в рабском виде царь небесный исходил, благословляя».

Свиридов. Я даю темп, а вы скажите: не медленно ли? Должен чувствоваться шаг, Христос идет. *(Поет.)* «В рабском виде царь небесный…» не надо петь громко, но царственно.

Образцова. Да, я понимаю… В русской поэзии образ Христа — это путь совести, отклик на боль, путь от души — к России. Но это трудно спеть… *(Повторяет песню еще раз.)*

Свиридов. Мы нашли темп, смысл и тон. Верно поете, монументально-могуче, как псалом.

Образцова. Да, эта песня у меня осела.

Работа на даче у Г. В. Свиридова.

Свиридов. Елена Васильевна, дорогая, если вы будете исполнять новую, современную музыку, вы невольно иначе споете старое. Петь только классику нельзя, тогда она становится музейной, омертвляется. Большой артист обязательно должен быть связан с живым композитором, с живым творческим процессом. Почему? Каждая эпоха, каждое время имеет свой язык разговорный и свою речевую манеру. Язык меняется не так

быстро, как речь! Русская разговорная речь во времена Глинки была не такой, как во времена Чайковского. А допустим, при жизни Рахманинова — снова иная. И композитор в своей вокальной музыке — если она стоит того названия! — запечатлевает речь своего времени. Когда он находит ее — это и есть нахождение правды искусства, сквозь которую светит правда самой жизни. Исполнение певца находится в колоссальной зависимости от речи его времени. Поэтому многие наши композиторы-классики певцов готовили для себя сами. Сколько учеников и учениц было у Глинки, сколько учениц было у Даргомыжского! Возьмите романсы Чайковского. Скольким замечательным певицам они посвящены! А Мусоргский? Он создал своей музыкой совершенно новую вокальную школу, которую представляла, например, изумительная артистка Мария Алексеевна Оленина-Д'Адельгейм, ученица его ученицы Александры Николаевны Молас. Это была непревзойденная до сих пор исполнительница романсов и песен Мусоргского, незаурядная, выдающаяся женщина с очень яркой судьбой. Между прочим, я имел удовольствие познакомиться с ней в последние годы ее жизни. Когда в тысяча девятьсот шестьдесят четвертом году в Москве проходил Всесоюзный вокальный конкурс имени Мусоргского, мне пришлось быть председателем жюри, а Оленина-Д'Адельгейм была в составе членов жюри. Встреча с ней, живым осколком великой русской артистической культуры, осталась навсегда памятной для меня. Короче говоря, певец должен быть связан с живым музыкальным процессом. Тогда он и классику будет петь по-новому, не академично, не стараясь стилизовать то время, когда она была написана, а как наш современник. Речь его будет живой. Поэтому подлинно даровитый, подлинно замечательный артист — тот, кто ищет живую речь. Таков был Шаляпин. Несомненно, «Борис Годунов» был именно той оперой, где Шаляпин показал свой гений в полном блеске — и как актер и как певец, распознавший в музыке Мусоргского *жизненную,* по слову композитора, «творимую говором мелодию». Шаляпин стал Шаляпиным, спев Мусоргского. К сожалению, теперь «Бориса Годунова» многие певцы стараются петь, как Шаляпин. Копиистов много. Вообще копиизма в искусстве много. Это, конечно, не так плохо, знаете ли. Хорошие копии… Но вот откровения редки! *(Ко всем нам.)* Образцова замечательно чутка к интонационному строю музыки, она понимает: чтобы добиться художественной правды, надо в музыку вжиться, вскрыть сущность каждого слова, каждой фразы. Но над этим, конечно, надо много и много работать!

На даче у Г. В. Свиридова.

Е. В. Образцова и Г. В. Свиридов.

Чачава. Я думаю, певцу надо уметь и немного сочинять музыку. Даже если нет больших композиторских данных. Исполнители, которые сами сочиняют, лучше чувствуют форму, лучше видят целое, перспективу.

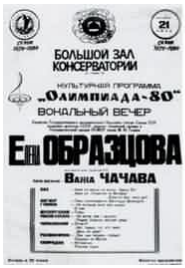
Свиридов. Когда человек сочиняет, он звук иначе чувствует.

Образцова. Мне музыка иногда во сне снится. Наутро хоть записывай…

Свиридов. Что дальше? Блоковское возьмем?

Образцова. Давайте «Изгнанника». Одна из любимых моих вещей…

Свиридов. Я написал ее в сорок восьмом году. Был тогда очень одинок!



— (слева) ***Афиша концерта Е. Образцовой.***
— (в середине) ***Московская консерватория.***
— (справа) ***В. Чачава и Е. Образцова перед концертом.***

Образцова *(поет)*. «Мне грезится: вечер мирен и тих, над домом стелется тонкий дым, чуть зыблются ветви родимых ив, сверчок трещит в щели невидим». Как я хочу голосом, тембром передать этот уют дома, теплоту вечера!

Свиридов. Это ведь кавказская вещь. Аветик Исаакян — в переводе Блока. У них там всегда тепло.

Образцова *(поет)*. «У огня сидит моя старая мать, тихонько с ребенком моим грустит, сладко-сладко, спокойно дремлет дитя, а мать моя молча молитву творит».

Свиридов. Елена Васильевна! Здесь надо передать ощущение людей нашего атомного века. Жизнь, дар жизни так нешуточны, драгоценны. И все это так хрупко!..

Образцова *(читает молитву матери, и лицо ее становится горестным)*. Я долго не могла найти интонацию, как прочесть молитву. И опять начались мои ночные бдения со свечами. Если я не отыщу интонацию, единственную для данной вещи, я не могу петь. Интонация — это все! Георгий Васильевич, помните, как Надежда Плевицкая пела «Белилицы, румяницы вы мои…». Первый куплет: «Едет, едет мой рявнивый муж домой, он везеть, везеть подарок дорогой, веселую, шелковую батогу, хоча, хоча меня молоду побить…» Бесстыжая баба, веселая, лукавая! Тысячей оттенков голоса Плевицкая рисует ее характер. А дальше жанровая картинка: «Я ж не знаю и не ведаю за что. За какую, за такую за бяду?» «У соседа на беседе я была, супротив холостого сидела. Холостому стакан меду поднесла. Холостой стакан меду принимал, ко стакану белы руки прижимал. При народе сударушкой называл…». Георгий Васильевич, «У соседа на беседе я была»! Вот русский язык! А последний куплет — слова те же,

что и вначале, в нотах то же самое, а по смыслу — страшно. Ведь убьет муж ее! «Хоча, хоча меня молоду побить. Право слово, хочет он меня побить, я ж не знаю и не ведаю за что…». Стон. Вот — интонация!

Свиридов. Плевицкая — моя землячка, родилась в курском селе Винниково, неподалеку от моего родного Фатежа. Это курская песня. Она их знала хорошо и пела здорово!

Чачава. К тому же на пластинке ей аккомпанирует Рахманинов. Такой ансамбль!

Свиридов. Мое отрочество прошло в Курске, там я учился в общеобразовательной школе и одновременно в музыкальной. Это было в конце двадцатых годов. И знаете, в Курске ведь была опера, играла весь зимний сезон, а летом в городском саду играла оперетта, и довольно сносная. В концертах я слышал Нежданову, Собинова, Платона Цесевича — знаменитый был бас! Слышал квартеты имени Глазунова и имени Вильома, виртуозов-пианистов и скрипачей. Они приезжали в Курск на гастроли. Звучала классика, и публика очень любила серьезную музыку, народу в концертах было полно. Теперь почему-то больше напирают на эстраду. Не скажу, чтобы этот культурный прогресс меня особо радовал…

Образцова. Что дальше возьмем? Блоковское «Утро в Москве». *(Поет.)* «Упоительно встать в ранний час, легкий след на песке увидать. Упоительно вспомнить тебя, что со мною ты, прелесть моя. Я люблю тебя, панна моя, беззаботная юность моя, и прозрачная нежность Кремля в это утро — как прелесть твоя».

Концерт в Большом зале Московской консерватории.

Свиридов. Хорошо! Знаете, друзья мои, сейчас все так усовершенствовалось — и музыкальное письмо, и техника исполнения. Люди все умеют, все могут изобразить, все научились имитировать. Даже талант! Между тем настоящий талант подчас стихиен, неосознан. Он делает то, что велит ему природа, и часто сам не может объяснить, почему и как это делает. Есенин, например, говорил про себя: «Я — Божья дудка». И потому настоящий талант — такая же редкость, как и раньше. У

вас, Елена Васильевна, сначала что-то рождается в сердце, а потом идет в голову. А не наоборот. Сказать по правде, мне это особенно близко в вас. Вы стараетесь проникнуть в сущность музыки, в ее тайну. И эту тайну не пытаться разгадать, нет! А как-то лишь приблизиться к ней и донести ощущение этого приближения до слушателя. Музыка должна нести в себе тайну, о которой нельзя рассказать, слов не найдешь. А иначе она не нужна. И хорошо, что вы это понимаете… Но к делу, да? Возьмем «Невесту»?

Образцова *(поет)*. «Божья матерь *Утоли мои печали* перед гробом шла, светла, тиха. А за гробом — в траурной вуали шла невеста, провожая жениха…». *(Останавливается.)* Георгий Васильевич, знаете, вы что-то не то с педалью делаете. Вы играли безразлично, ровно и страшно. Это как человек идет по пыли, еле ноги поднимает. У него горе, у него на уме все одно, а вокруг него люди что-то говорят, говорят, суетятся. Вот это все одно — у вас. А говорят, суетятся — это у меня. *(Поет.)* «И навстречу кланялись, крестили многодумный, многотрудный лоб. А друзья и близкие пылили на икону, на нее, на гроб…». Опять что-то не то…

На какую-то секунду Свиридов не может понять, что Образцова от него хочет, но чувствует, что она подсказывает что-то верное. Он кричит: «Что? Как?» Наконец он схватывает то, что она ему говорит, и играет, как она хочет.

Свиридов *(к Важа)*. А что, если в конце прибавить скрипку и виолончель, а?

Чачава *(энергично)*. Не надо, не надо.

Свиридов. Хуже будет, да? Понимаете, эту вещь надо играть, как на челесте. Чтобы каждая нота была отдельно, без легато. Правая рука — очень ровная, а в левой должно постоянно быть три пиано. Тогда звук получается как бы завуалированный.

Образцова. Музыку Свиридова надо петь между грудным и головным резонатором. Ее надо петь, как говоришь. И я даже особую манеру пения нашла для вашей музыки.

Свиридов. Елена Васильевна, я — мелодист. Не потому, что я сам себя так придумал. Так сложился мой музыкальный тип.

Концерт в Большом зале Московской консерватории.

По ходу дела они часто себя объясняют. Это получается естественно, само собой. Образцова говорит, что многократные повторения свиридовских песен дают ей возможность вжиться в них: «Один день я думаю о стихе, другой день — о музыке, на третий день я нахожу верную интонацию, окраску голоса». Но она вживается не только в музыку, но в самый космос бытия композитора, в его мир. Напитывается им, насыщается и как бы выдыхает ту единственную интонацию, которая делает музыку живой.

Во время работы Свиридов сыплет мыслями, его эрудиция поминутно дает себя знать. Он перебрасывает мосты ассоциаций в смежные искусства — живопись, литературу, театр.

Вот Образцова устала, Свиридов дает ей передышку. И вдруг спрашивает, читала ли она письма Сурикова, помнит ли его картину «Посещение царевной женского монастыря».

Концерт в Большом зале Московской консерватории.

Образцова *(и о письмах и о картине).* Да, да…

Свиридов. Иконы у него там горят, как огонь! *(И после молчания.)* Сибирский казак! И откуда такая изысканность кисти?.. Врожденная, конечно! *(С улыбкой.)* Но, между прочим, на француженке, кажется, был женат… Да, Елена Васильевна, замечательно у вас получается! Ведь ноты без певца — просто условные знаки. А хороших певцов, знаете ли, все же мало… Я написал новый цикл «Отчалившая Русь», из двенадцати песен на слова Есенина. Посвятил его памяти моего друга Арнольда Наумовича Сохора. Но певца нет! Некому это исполнить, лежит вещь в столе. Я хотел, чтобы это спел К. *(Называет имя.)* Десять раз слушал его в концертах. И девять раз он пел: «Прости, небесное созданье…» Хорошо, впрочем, пел!

Образцова. Дайте мне эти ноты, я спою!.. Теперь есенинское возьмем, да? *(Поет.)* «О пашни, пашни, пашни, коломенская грусть, на сердце день вчерашний, а в сердце светит Русь».

Свиридов. Это как марш. Деревянные дудки.

Образцова *(поет).* «О край разливов грозных и тихих вешних сил, здесь по заре и звездам я школу проходил».

Свиридов. Вот какая просьба: здесь меццо-форте! *(Показывает в нотах.)* А это надо спеть с новой силой: «О край разливов грозных…» И дальше — перепад ритма: *«… и* тихих вешних сил». Как будто из земли это расцветает…

Образцова *(поет).* «И мыслил и читал я по библии ветров, и

пас со мной Исайя моих златых коров».

Свиридов. А коровы-то златые! И никто этого не увидел, а Есенин увидел! Горький верно о нем сказал, что это был поэт милосердия. Такие люди рождаются как бы в противовес страшной жестокости жизни. *(После молчания.)* Если бы я был художником, я бы нарисовал картину: Есенин — пастух. Пасет стадо. А с неба на него смотрит пророк Исайя. Просвечивает в облаках такой, как у Сальвадора Дали. *(К Образцовой.)* «Моих златых коров…». Я тут прибавил для нового издания одну ноту. Послушайте, нужна она?

— (слева) ***И. С. Козловский и Е. В. Образцова после концерта.***

— (справа) ***За автографами.***

Образцова. Пожалуй, да.

Свиридов. Не так пусто получается, правда? Ну что ж, возьмем «Песню под тальянку»?

Образцова. Знаете, Георгий Васильевич, я на этой песне впервые почувствовала связь вашей музыки с есенинским стихом. *(Поет.)* «Сыпь, тальянка, звонко, сыпь, тальянка, смело! Вспомнить, что ли, юность, ту, что пролетела?»

Свиридов. Вы звуком каким-то особенным раскрываете открытый, отчаянный характер этого человека.

Образцова. Знаете, почему я так пою? Вызов! Пройду в последний раз, а там все, конец! *(Поет.)* «За былую силу, гордость и осанку только и осталась песня под тальянку».

Свиридов. Ну что, хорош! Хватит на сегодня.

За автографами.

Образцова. «Ну, целуй меня, целуй» возьмем. И все! *(Поет.)* «Ну, целуй меня, целуй, хоть до крови, хоть до боли. Не в ладу с холодной волей кипяток сердечных струй».

Свиридов. Это — гибельная, губительная страсть! Надо петь трагично, как бы в предчувствии близкой смерти. У Есенина такие сильнодействующие слова, что их не надо специально подавать. Они должны как бы угадываться…

Образцова *(поет).* «Чтоб все время в синих дремах, не стыдясь и не тая, в нежном шелесте черемух раздавалось: „Я твоя“». *(Свиридов ей подпевает.)* «И чтоб свет над полной кружкой легкой пеной не погас — понимай, моя подружка: на земле живут лишь раз!»

Слыша, как они это поют, я думаю: мне в жизни все-таки выпадает пережить удивительные мгновения!

Жена Свиридова, Эльза Густавовна, приглашает всех к столу. Мы перешли на веранду и сели пить чай. В разговоре Образцова спросила Свиридова, в чем, по его мнению, исполнительский секрет цикла «Песни и пляски смерти» Мусоргского?

Свиридов. Коротко об этом не скажешь. Видите ли, художественных произведений на эту тему создано неимоверное количество. И это вполне естественно. Тема эта своей тайной

всегда привлекала и будет привлекать человеческое воображение. Изображение смерти в искусстве также очень разнообразно: смерть героя мы наблюдаем в драме или опере, читаем о ней в книгах, сочувствуем тем, кто умирает, если это не отъявленный злодей. Произведение Мусоргского имеет, однако, свою особенность, в нем сама смерть выступает в качестве действующего лица, причем ей приданы, как это ни парадоксально, черты живого человека. Мне кажется, у нас в искусстве часто понимают однозначно: смерть — зло. Но что значит зло? Смерть — естественный удел всего живого. Именно в этом круговорот жизни: одно рождается, другое умирает. И Мусоргский, по-моему, понимал смерть не как зло, но как стихию. Жизнь и смерть, как день и ночь, как движение и покой. Не добро и не зло, а стихия, поглощающая все. Поэтому она у него такая великая. К ней нельзя относиться как к положительному или отрицательному явлению. Это, я бы сказал, мелкие мысли. Но именно так иногда понимают Мусоргского исполнители. Они стараются устрашить! Наоборот! «Колыбельную» надо петь нежно, «Серенаду» — красиво, обольстительно, «Трепак» — с мощью и удалью, а «Полководец» — грандиозно и торжественно. А уж слушатель сам поймет, в чем тут фокус, а не то что его смертью — у-у-у! — пугать. Музыка Мусоргского — искусство высокого трагизма, оно требует глубокого истолкования. Ему противопоказано все внешнее, подмена душевного страдания истерикой, воплями и тому подобными атрибутами. К сожалению, распространенными в искусстве последнего времени. Слушателя нельзя пугать, но можно заставить его сердце содрогнуться. Вот в чем трудность! *(И после молчания.)* Вообще должен сказать, наша русская музыка проанализирована учеными-музыковедами еще недостаточно разносторонне. Есть немало композиторов, творчество которых критика рассматривала однобоко — либо с жанрово-технологической стороны, либо только со стороны музыкально-социологической. Думаю, придет время, когда нашу музыку рассмотрят и с точки зрения движения национальной истории и с точки зрения нравственно-духовной. И с точки зрения того, что это были певцы стихийного начала, которое так близко русскому творческому сознанию. Возьмите, например, Чайковского. Кто лучше него чувствовал стихию человеческого сердца? Мусоргский же и Бородин чувствовали стихию во всем. У Бородина лес — это стихия. Помните «Песню темного леса»? Море — стихия. Так же они, Бородин и Мусоргский, представляли себе народ — как стихию. Это слышно в их музыке!

— Георгий Васильевич, на ваш взгляд, кто в мировой литературе гениально рассказал о музыке? — спросила я. — Что вы думаете о «Докторе Фаустусе» Томаса Манна?

Свиридов. Гениально написал о музыке Иван Сергеевич Тургенев в рассказе «Певцы». Помните, там состязание в пении: один — виртуоз, восхищающий всех красотой своего голоса, мастерством и блеском исполнения. Другой, хрипловатым голосом поющий протяжную песню, заставляет людей плакать. Здесь, по-моему, замечательно передано наше русское понимание и ощущение музыки. И объяснять его особенно нечего. Что касается книги Томаса Манна, которую я прочел самым внимательным образом, то сказать об этом исключительно сложном произведении в двух словах невозможно. «Доктор Фаустус» не просто роман о музыке, о композиторе и вообще о художественном творчестве. Скорее, это роман о судьбе нации, о кризисе и болезни ее духа. Думается, Томас Манн избрал героем музыканта потому, что для немцев именно музыка была, если можно так сказать, центральным искусством, в котором их творческий дух сказался с наибольшей силой. И этому не противоречит то, что у них были, допустим, Гете и Шиллер. Но все-таки именно Германия создала тот музыкальный стиль, который оказывал и оказывает до сих пор грандиозное влияние. Еще бы, столько гениев! И на протяжении стольких веков! Но русские композиторы, усваивая немецкий опыт или, наоборот, отталкиваясь от него, создали свой неповторимый музыкальный язык и стиль.

Кто-то из нас сказал: «Конечно, совсем другая природа народная!»

Свиридов. И культурная генеалогия другая! Немцы исторически были связаны с культурой Рима, а русские — с культурой византийской. Мы многое восприняли от Греции, и музыка наша во многом шла от греческих музыкальных ладов. Самое главное качество искусства — духовная самостоятельность. В каждой музыке ценно то самобытное, что прибавляет к общей сокровищнице культуры. *(Георгий Васильевич вдруг как-то смутился.)* Вот, понимаете ли, рассуждения старого человека, который имеет немного свободного времени, а говорить ему особенно не с кем. И ноты надо писать…

Но мы ребяческим хором попросили его продолжать и

задавали разные вопросы. Он и сам любит спрашивать и умеет слушать. Зашла речь о поэзии Александра Блока. Эльза Густавовна заметила, что Георгий Васильевич жизнь Блока знает буквально по дням и может защитить по Блоку докторскую диссертацию.

Свиридов. Какая там диссертация, Эльза! Пушкин, Тютчев, Некрасов, Блок, Есенин — я на этом вырос, воспитан, я это безумно люблю. И нахожу в русской поэзии много своих мыслей и чувств в отношении к миру, к природе, к людям, к истории, к будущему, наконец. И вдруг так получается, что это у меня звучит! Я принадлежу к числу людей, не отрицающих вдохновения. Доверяю первоначальным импульсам и всегда стараюсь дать им волю. Люблю, когда непонятно почему в какие-то дни эти слова вдруг во мне начинают звучать. И я не могу объяснить, как это получается. А вот на прозу не могу писать музыку.

— Арнольд Наумович Сохор в своей монографии о вас, между прочим, свидетельствовал, что когда-то вы создали музыку на прозаический отрывок из шестой главы «Мертвых душ» — «Об утраченной юности», — сказала я. — У вас получился монолог «умудренного жизнью человека».

Свиридов. Да? Так Сохор писал? Нет, на прозу мне трудно писать. Мне нравится искусство поэтическое, возвышенный, надреальный, что ли, мир… Мне ближе, если можно так сказать, символизм. Это я для себя так считаю, что в моей музыке есть символизм. Она чурается подробного натурализма, который требует все большего внимания к музыкальным средствам, выражающим раздраженность души. Я же стремлюсь к иному! В чем разница в выразительных средствах между Блоком и Некрасовым, допустим? Слова у Блока приобрели значение символов! Например, можно много и разнообразно писать о человеческом страдании. Но есть выражение: нести крест. Емкость его грандиозна, потому что оно подразумевает бесконечное страдание. Я привел этот пришедший в голову пример, чтобы пояснить, что такое символичность мышления. Она есть и в музыке. И при символичности музыкального мышления ищешь совершенно иные выразительные средства, на совершенно иных дорогах. И приходишь подчас к простому, которое должно выразить сложное. Пространные формы, длинные вступления не для меня. Я более афористичен, хотя мои

композиции иногда бывают большими. Есть музыка, которая по форме ближе к роману, к повести, к драме, даже к фельетону, а моя ближе к стихотворению, к псалму, к притче, к обедне, если хотите.

Е. В. Образцова. 1982.

Образцова. Знаете, я к вашей музыке не сразу пришла, долго ей сопротивлялась. Но когда ее почувствовала, поняла, сколько в этой видимой простоте глубины и фантастической музыкальности, сколько правды!

Свиридов *(мягко)*. Ну хорошо, хорошо!.. (На столе, на стульях — повсюду в этом доме лежат книги. Георгий Васильевич взял монографию о скульпторе Михаиле Аникушине, раскрыл ее на странице, где был аникушинский Пушкин. И показал всем нам.) Посмотрите, ведь он звенит! Пушкин — русский, гармоничный человек. Он не надмирное существо и не озлобленный гений… В нем торжествуют добро и гармония мира. *(К Образцовой.)* Елена Васильевна, когда вам говорят: «Этот человек живет музыкой, музыка для него — все на свете!» — вы

от такого человека бегите. Это — нельзя! Пушкин заклеймил это. Сальери такой, обратите внимание на него! Он говорит: «Отверг я рано праздные забавы; науки, чуждые музыке, были постылы мне; упрямо и надменно от них отрекся я и предался одной музыке». Жизнь не любит он, обратите внимание!

Образцова. Нет-нет, заниматься одними сухими страницами нот нельзя. Нельзя уходить только в профессионализм. Надо страдать, плакать, ошибаться, исправляться и снова ошибаться. Надо жить страстями.

Свиридов. Верно, Елена Васильевна, надо жить и работать страстно!

О чем только не говорили в тот день!

* * *

Свиридов предложил Образцовой записать пластинку в «Мелодии». Позже она говорила об этой работе:

— Со Свиридовым мы писали *музыку*. Это трудно, очень трудно. Музыку естественно петь в концерте, где я чувствую публику, ее эмоции, чувствую то, что зовется властью над залом. На концерте есть неповторимый момент, когда музыка рождается под влиянием минуты. А на записи я сижу перед микрофоном в четырех стенах студии. Потом я перехожу к звукорежиссеру, слушаю, что получилось, а что нет. Я работаю не только как певица, но и как режиссер и даже критик. Тут же оцениваю сделанное. Тут же исправляю.

Поэтому как бы безупречна ни была запись, она лишь отчасти передает меня: ведь двух одинаковых интерпретаций не бывает. Но с Георгием Васильевичем вдохновение от нас не ушло, хотя мы и помучили друг друга! Он отыскивал в звучании рояля воздух, широту, колокольные звоны. А я в звуке голоса своего искала радость или горестные интонации. Пожалуй, таких у меня три пластинки — вот эта со Свиридовым. И с Чачава — романсы Чайковского и Шумана.

Октябрь 1981 года

Обе ученицы Образцовой сдали государственные экзамены в консерватории на «отлично». Елена Школьникова поет теперь в Большом театре, Лариса Курдюмова — в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко.

Она сама исполнила все из той огромной программы, которую наметила себе на ближайшие годы. Спела Адальджизу в «Норме» в «Метрополитен-опера». Выступила в «Царе Эдипе» и в «Анне Болейн» в «Ла Скала».

Ее союз с Франко Дзеффирелли оказался на редкость плодотворным. После «Кармен» он поставил на Образцову и Доминго «Сельскую честь» в «Ла Скала». И потом экранизировал свой спектакль. Натурные сцены он доснимал в Сицилии, в трех маленьких деревушках. В том числе и в той, где и вправду жили герои пьесы Верга и оперы Масканьи — Сантуцца, Лола, Туридду.

На репетиции «Сельской чести» в «Ла Скала». С Ф. Сичилиани и Ф. Дзеффирелли.

— Как ожила моя Сантуцца в Сицилии! — рассказывала Образцова. — Когда я приехала туда с Дзеффирелли и увидела ее дом среди синих гор, поросших кактусами! Увидела ту церковь, куда она, презираемая односельчанами за то, что имела любовника и ждала ребенка, не смела войти. Ту лунную дорогу, по которой ночью возвращался от Лолы счастливый Туридду.

Увидела сицилийских крестьянок, какой и была сама Сантуцца. Дзеффирелли дал мне все это пережить. Он работал со мной без нажима, без больших разговоров. Он только сказал: «У тебя есть Сицилия, у тебя есть луна, запахи природы и музыка. Вот твоя камера!» Помню, был тихий синий вечер. Я стояла посреди двора, где горел костер. И вдруг услышала крик: «Туридду убили!» И я бросилась по улице, расталкивая попадавшихся на дороге крестьян. И они потом толпой бежали за мной. И когда больше не осталось сил, я повисла на оглобле телеги. Дзеффирелли дал команду включить ветродуи. И все — волосы, платок, слезы отлетали в ночь, в боль, в одиночество, безнадежность…

После окончания съемок Дзеффирелли сказал в беседе с итальянскими журналистами, что испытал три потрясения в жизни — Маньяни, Каллас, Образцова.

Он подарил ей свою фотографию, сделав такую надпись:

> «Самой дорогой моей артистке, самой замечательной подруге, непревзойденной сумасшедшей в моей жизни — со всем моим обожанием».

И он предложил Образцовой то, что не успел сделать с Марией Каллас. Снять фильм-оперу «Тоска».

Ее планы по-прежнему огромны. Она ищет, работает, не сбавляя темпа.

Сантуцца. «Сельская честь».
«Ла Скала», 1981.

Сантуцца. «Сельская честь».
«Ла Скала», 1981.

Сантуцца. «Сельская честь».
«Ла Скала», 1981.

* * *

На этом можно было бы закончить книгу. Но мне хочется рассказать о том, как в половине пятого утра 25 октября 1981 года мы встретились во Внуковском аэропорту: Образцова, Важа и я. Важа слишком буквально понял ее просьбу — заказать билет на утренний рейс. И мы встретились, я бы сказала, немножко бледные от бессонной ночи. Накануне вечером она еще пела в «Хованщине»…

— Важа, я же тебе говорила: билет на утренний рейс!

— Позвольте! А по-вашему, пять тридцать — это не утро?

Они летели в Тбилиси на фестиваль советской музыки. Образцова обещала Свиридову выступить в его авторском концерте. В последние годы композитор написал новые песни на стихи Александра Блока. Ей он доверил честь их первого исполнения. В концертах, посвященных столетию со дня рождения великого поэта, она пела «Весну», «Царицу и царевну», «Под насыпью, во рву некошенном». И прежнее, любимое ею: «Ветер принес издалека», «Как прощались, страстно клялись», «За горами, лесами», «Флюгер», «Утро в Москве», «Не мани меня ты, воля», «Невесту». Вместе с Московским камерным хором Образцова пела «Икону» в цикле «Песни безвременья».

Издавая двухтомник своих сочинений, Свиридов посвятил Образцовой девять песен на слова Блока.

И теперь с этой новой программой им предстояло познакомить Тбилиси…

Самолет взлетел точно по расписанию, и через два с половиной часа мы были в Тбилиси.

Вереница пустующих такси стояла на пустынной площади, шоферы, красиво облокотясь на открытые дверцы, с улыбкой объясняли, что в город не проехать: Тбилисоба!

Важа, обеспокоившись, побежал в здание аэропорта разыскивать товарищей из Тбилисской филармонии, встречавших Образцову. И вскоре нашел и товарищей и шофера черной «Волги», который снова повторил, что в город уже трудно проехать, потому что Тбилисоба. И все-таки мы поехали — по круговой, окольной дороге.

В теплом утреннем воздухе дальние горы стояли легко, розово, прозрачно. Во дворах еще неистово цвели розы. Но октябрь ставил на дороге то дерево хурмы, которое, сверкнув, осталось в зрачках со своими красными восковыми плодами в угольно-черных ветвях; то женственную вереницу акаций, гремящих на ветру коричневыми, кривыми, как турецкие сабли, стручками, то замшевых осликов с корзинами винограда по бокам. Приметы грузинской осени, сквозь которую мы ехали…

В гостинице встречавшие Образцову люди посоветовали ей

отдохнуть с дороги час-другой. И если уж так вышло, что музыкальный фестиваль совпал с Тбилисобой, а концерта у нее сегодня нет, то ей грех не увидеть этот праздник. Раз в год со всей Грузии в Тбилиси съезжаются люди, они привозят плоды труда своего — пшеницу, кукурузу, вино, яблоки, айву… И весь Тбилиси выходит на свои улицы и площади, народ поет, танцует. Это надо видеть своими глазами, в этом надо участвовать!

Образцова не стала отдыхать с дороги, только бросила в номере чемодан, сказала, что хочет сейчас, сию же минуту в этом участвовать!

— (слева) ***Афиша сольного концерта Е. В. Образцовой. Тбилиси, 1979.***

— (справа) ***Е. В. Образцова и З. И. Анджапаридзе. Тбилиси, 1981.***

И я тоже на минуту поднялась по лестнице в свой номер, оставить дорожную сумку. И увидела в окно на другой стороне улицы, у ступеней огромного современного кинотеатра, золотое окружье гумна, молотьбу, лошадь. Босая крестьянка вставала на доску, привязанную к лошади, и та бежала, круг за кругом, круг за кругом. В тот же миг душным стеснением в груди я узнала, где и когда видела эту картину. Кахетия в оправе детства! Моя молодая красивая мать, мой маленький брат, война и эвакуация… И ведь зачем-то нужно было, чтобы через сорок лет перед окнами гостиницы, в Тбилиси, в городе тротуаров и лифтов, золотом блеснула мне эта молотьба, воскресла эта женщина на деревянной доске!..

Все сбылось в ту поездку!

День сиял, когда мы вышли на улицу, пекло, как летом. И праздник набрал уже свой жар, блеск, размах. Огромная толпа лилась, несла по улицам вниз, к Куре, к мосту Бараташвили.

Прибывшие из разных районов Грузии по своему вкусу и обычаю устраивали в этой части Тбилиси свои жилища и дворы. Мы разыскивали жителей Дманиси, где издавна живут грузины и русские. И так вышло, что сначала мы попали к русским.

В глубине двора стояла большая белая печь. Из трубы шел дым, в котлах варились пельмени, на сковороде скворчали и бронзовели куски мяса. Образцову пригласили к столу, длинному, во всю длину двора. Тут же, вблизи, росло дерево, там жил белый аист в своем гнезде. И аиста, и печь, и дом крестьяне Дманиси привезли с собой на праздник. Пир тек за столом. И без конца со стола передавали в толпу пироги, яблоки, куски жареного поросенка, стаканы вина… Любой прохожий мог откушать вместе с этими людьми!..

Скоро все знали, что знаменитая певица Елена Образцова пришла в гости, сидит за общим столом. Сейчас ее попросят спеть, подумала я. Но дманисские крестьяне привезли свои песни и гармониста, одетого в черное торжественное сукно, с бумажной розой в фуражке. Женщины в ярких мягких шелках, в расшитых кофтах, лентах и бусах вышли на веранду дома. Впереди на табурете сел гармонист и враз перекрыл говор и шум перебором гармони. И видно было, какую радость получают сами поющие от своего концерта!

Поблагодарив гостеприимных хозяев, мы пошли дальше, в грузинский дом Дманиси.

В. С. Чачава, О. В. Тактакишвили,
Е. В. Образцова, Ц. Б. Татишвили.

Тут тек пир на грузинский лад. И стол тоже был долог, во всю длину дома… За столом сидел секретарь райкома партии Дманисского района, молодой интеллигентный человек, похожий на героя фильма Резо Чхеидзе «Твой сын, земля…». Рядом с ним сидел известнейший русский поэт в черной грузинской шапочке. Рядом с поэтом сидел пастух, а собака пастуха лежала у ног хозяина. Рядом с пастухом сидел ученый. А рядом с ученым сидел красивый седой старик в национальной грузинской одежде. И с ним — четверо молодых, одетых, как и он. Они пели грузинские песни, и старик пел лучше молодых.

В этом обществе Образцова держалась, по обыкновению, естественно, просто, принимая поклонение и слова похвальных тостов, к ней обращенных. И только старик, сохраняя гордую самостоятельность мужского достоинства, всего раз сильно и коротко взглянул на нее. И снова запел. И молодые подхватили его песню:

«Брат мой, для пенья пришли, не для распрей, для преклоненья колен пред землею, для восклицанья: — Прекрасная, здравствуй, жизнь моя, ты обожаема мною!»

Образцова сидела перед ним, как девочка, подперев кулаком щеку, вслушиваясь в тайну чужой музыки и речи всем напряжением слуха и собственным переизбытком певчества. И он, единолично приняв ее сосредоточенное, зачарованное внимание, пел уже только для нее, но все так же на нее не глядя.

На другом конце кто-то стал произносить новый тост, все туда повернулись, слушали. Старик медленно налил себе вина, поднял брови и, глядя внутрь себя, тихо сказал: «Боже мой, я вижу Образцову!..»

Сказал, как мастер, искушенный в пении, и как мужчина, молодой, несмотря на седины.

И выпил один, не слушая ничьих речей.

Каждый ее концерт, где бы она ни выступала, кончается одинаково: благодарные люди встают со своих мест и аплодируют долго и радостно. В Москве, в Ленинграде, в Варшаве, в Париже, в Токио. Так было и на ее концерте в Тбилиси. Всем созданным в искусстве она возглашает радость бытия. Ее талант наделен магическим даром внушать, что жизнь, дар жизни так нешуточны, драгоценны. Что безднам одиночества и вражды люди должны противопоставить красоту, любовь и искусство.

Знал это и старик на празднике Тбилисоба, меж пением и пением выпивший за нее вино…

Приложение

Репертуар Е. В. Образцовой

ОПЕРНЫЕ ПАРТИИ[13]

1963.

Марина «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. Большой театр. 17 декабря.

1964.

Миловзор «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Большой театр. 12 марта.

Полина «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Большой театр. 12 марта.

Горничная «Война и мир» С. С. Прокофьева. Большой театр. 29 сентября.

Княжна Марья «Война и мир» С. С. Прокофьева. Большой театр. 1 октября.

Гувернантка «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Большой театр. 3 октября.

1965.

Графиня «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Большой театр. 10 января.

Амнерис «Аида» Дж. Верди. Большой театр. 19 мая. (Харьков, Минск, Тбилиси, Ереван; София, Будапешт, Белград; Вена, Гамбург, Мюнхен, Нью-Йорк).

Оберон «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена. Большой театр. 28 октября.

1967.

Любаша «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова. Большой театр. 29 марта.

1968.

Кончаковна «Князь Игорь» А. П. Бородина. Большой театр. 3 мая.

Марфа «Хованщина» М. П. Мусоргского. Большой театр. 18 мая.

1970.

Фрося «Семен Котко» С. С. Прокофьева. Большой театр. 13 апреля.

1971.

Элен Безухова «Война и мир» С. С. Прокофьева. Большой театр. 5 января.

1972.

Кармен «Кармен» Ж. Бизе. Театр «Перес Гальдос». Канарские

острова. 4 марта. (Москва, Ленинград, Рига; Прага, Брно, Будапешт, Белград; Марсель, Вена, Мадрид, Барселона, Нью-Йорк).

Азучена «Трубадур» Дж. Верди. Большой театр. 7 октября. (Ленинград, Минск; Будапешт, Белград; Гамбург, Мюнхен, Лондон, Сан-Франциско).

1973.

Эболи «Дон Карлос» Дж. Верди. Большой театр. 4 апреля. (Минск; Будапешт, Братислава; Милан, Зальцбург, Барселона, Цюрих).

1974.

Далила «Самсон и Далила» К. Сен-Санса. Театр «Лисео». Барселона. 8 января. (Марсель, Оранж, Нью-Йорк).

Шарлотта «Вертер» Ж. Массне. Марсельская Опера. 1 ноября. (Милан, Сарагосса, Нью-Йорк).

1975.

Женя Комелькова «Зори здесь тихие» К. В. Молчанова. Большой театр. 11 апреля.

1977.

Сантуцца «Сельская честь» П. Масканьи. Большой зал Московской консерватории. 2 февраля. (Минск; Вена, Милан).

Принцесса «Адриенна Лекуврер» Ф. Чилеа. Опера Сан-Франциско. 9 сентября.

Ульрика «Бал-маскарад» Дж. Верди. «Ла Скала». 30 декабря. (Москва).

1978.

Юдит «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока. Большой театр. 29 апреля.

1979.

Адальджиза «Норма» В. Беллини. «Метрополитен-опера». 12 марта.

Любава «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. Большой театр. 1 сентября.

1980.

Иокаста «Царь Эдип» И. Ф. Стравинского. «Ла Скала». 9 апреля. 1982.

Джованна Сеймур «Анна Болейн» Г. Доницетти. «Ла Скала». 21 февраля.

ОРАТОРИИ, КАНТАТЫ И ДРУГИЕ СОЧИНЕНИЯ

ДЛЯ ГОЛОСА С ОРКЕСТРОМ

И.-С. Бах. Кантата № 53. Концертный зал имени Чайковского. 18 сентября 1972.

И.-С. Бах. «Страсти по Иоанну». Большой зал Московской консерватории. 18 апреля 1983.

Г. Берлиоз. «Летние ночи». Большой зал Московской консерватории. 21 декабря 1983.

Л. ван Бетховен. Девятая симфония. Большой зал Московской консерватории. 8 января 1976.

И. Брамс. Alto-рапсодия. Большой зал Московской консерватории. 2 августа 1980.

Р. Вагнер. «Пять стихотворений Матильды Везендонк». Большой зал Московской консерватории. 3 февраля 1980. (Ленинград).

Дж. Верди. Реквием. Церковь Сан Марко. Милан. 6 января 1978. (Москва, Ленинград, Минск; Будапешт, Дрезден, Прага; Афины, Париж).

А. Вивальди. «Gloria». Большой зал Московской консерватории. 26 декабря 1981. (Ленинград, Вильнюс).

А. Вивальди. «Stabat Mater». Большой зал Московской консерватории. 26 декабря 1981. (Ленинград, Вильнюс).

Г. Малер. «Песни об умерших детях». Большой зал Ленинградской филармонии. 9 февраля 1977. (Москва, Минск; Рим).

М. П. Мусоргский. «Песни и пляски смерти» (оркестровка Д. Д. Шостаковича). Большой зал Ленинградской филармонии. 10 января 1978.

С. С. Прокофьев. «Александр Невский». «Театр де ла Виль». Париж. 20 мая 1969. (Москва; Лондон).

С. С. Прокофьев. «Иван Грозный». «Театр де ла Виль». Париж. 17 мая 1969.

М. Равель. «Шехерезада». Большой зал Ленинградской филармонии. 12 января 1982. (Москва).

Дж. Россини. «Маленькая торжественная месса». Знаменский собор. Москва. 24 декабря 1979. (Ленинград, Минск, Тбилиси; Милан, Мадрид, Барселона, Севилья).

М. де Фалья. Семь испанских народных песен. Большой зал Московской консерватории. 15 октября 1979. (Впервые исполнены на третьем курсе консерватории).

А. И. Хачатурян. «Ода радости». Кремлевский Дворец съездов. 7 октября 1973.

П. И. Чайковский. «Москва». Большой зал Московской консерватории. 5 января 1983.

ДИСКОГРАФИЯ[14]

Студийные записи:

Б. Барток.
«Замок герцога Синяя Борода». *Юдит.*
Е. Образцова, Е. Нестеренко. Оркестр Венгерской государственной Оперы.
Дирижер Я. Ференчик.
Hungaroton. SLPD 12254. 1981.

Л. ван Бетховен.
Девятая симфония. (В комплекте «Все симфонии Бетховена»).
Л. Попп, Е. Образцова, Дж. Виккерс, М. Талвела.
Кливлендский хор и оркестр.
Дирижер Л. Маазель.
CBS, США. M8X—35191. 1979.

А. П. Бородин.
«Князь Игорь». *Кончаковна.*
И. Петров, Т. Тугаринова, В. Атлантов, А. Эйзен, Е. Образцова, А. Ведерников[15].
Хор и оркестр Большого театра.
Дирижер М. Эрмлер.
«Мелодия». СМ—01975-84. 1967.

Дж. Верди.
«Аида». *Амнерис.*
К. Риччарелли, П. Доминго, Н. Гяуров, Е. Образцова, Л. Нуччи, Р. Раймонди.
Хор и оркестр «Ла Скала». Дирижер К. Аббадо.
Polydor International GmbH.
DG (Deutsche Grammophon).
Гамбург. 2741 014. 1982.

Дж. Верди.
«Бал-маскарад». *Ульрика.*
К. Риччарелли, П. Доминго, Р. Брузон, Е. Образцова, Е. Груберова, Р. Раймонди.
Хор и оркестр «Ла Скала». Дирижер К. Аббадо.
Polydor DG.
2740 251. 1981.

Дж. Верди.
«Луиза Миллер». *Принцесса Федерика.*
К. Риччарелли, П. Доминго, Р. Брузон, Е. Образцова.

Г. Хауэлл. Хор и оркестр Лондонского королевского театра «Ковент-Гарден».

Дирижер Л. Маазель.

Polydor DG.

2709 096. 1979.

Дж. Верди.

«Набукко» («Навуходоносор»). *Фенена.*

Р. Скотто, Н. Гяуров, М. Манагуэрра, Е. Образцова, В. Лукетти.

Хор «Амброзиан», Лондонский оркестр «Филармония».

Дирижер Р. Мути.

EMI Records, Великобритания. SLS 5132. 1978.

Дж. Верди.

«Риголетто». *Маддалена.*

П. Каппуччилли, И. Котрубас, П. Доминго, Е. Образцова, Н. Гяуров.

Хор Венской государственной оперы, Венский филармонический оркестр.

Дирижер К.-М. Джулини.

Polydor DG. 2740 225. 1980.

Дж. Верди.

«Трубадур». *Азучена.*

Л. Прайс, Е. Образцова, Ф. Бонисолли, П. Каппуччилли, Р. Раймонди.

Хор Немецкой оперы в Западном Берлине. Берлинский филармонический оркестр.

Дирижер Г. фон Караян.

EMI Records. SLS 511. 1978.

Ж. Массне.

«Вертер». *Шарлотта.*

П. Доминго, Е. Образцова, К. Молль, Ф. Грундхебер, А. Оже.

Детский хор и оркестр Кёльнского радио.

Дирижер Р. Шайи.

Polydor DG. 2709 091. 1979.

С. С. Прокофьев.

«Александр Невский».

Хор Дж. Оллдиса, Лондонский симфонический оркестр. Дирижер К. Аббадо.

Polydor DG. 2531 202. 1980.

К. Сен-Санс.
«Самсон и Далила». *Далила.*
Е. Образцова, П. Доминго, Р. Брузон, Р. Ллойд.
Хор Парижского оркестра, Парижский оркестр.
Дирижер Д. Баренбойм.
Polydor DG. 2709 095. 1979.

Ф. Чилеа.
«Адриенна Лекуврер». *Принцесса.*
Р. Скотто, П. Доминго, Е. Образцова, Ш. Милнес.
Хор «Амброзиан», Лондонский оркестр «Нью-Филармония».
Дирижер Дж. Левайн.
CBS, США. М3—34588(Q). 1978.

Арии из опер.
«Орлеанская дева» Чайковского, «Хованщина» Мусоргского, «Царская невеста» и «Кащей Бессмертный» Римского-Корсакова, «Самсон и Далила» Сен-Санса, «Фаворитка» Доницетти, «Дон Карлос» Верди.
Оркестр Большого театра.
Дирижеры Б. Хайкин и О. Димитриади.
«Мелодия». СМ—02477-84. 1965.

Арии из опер итальянских и французских композиторов.
«Адриенна Лекуврер» Чилеа, «Сельская честь» Масканьи, «Трубадур» и «Дон Карлос» Верди, «Самсон и Далила» Сен-Санса, «Кармен» Бизе.
Хор «Амброзиан», Лондонский оркестр «Филармония». Дирижеры Дж. Патане и Р. Стейплтон.
EMI Records. ASD 3459. 1978.

И.-С. Бах. Г.-Ф. Гендель.
Арии.
Камерный оркестр Большого театра.
«Мелодия». С10—06513. 1975.

М. И. Блантер. Песни.
Инструментальный ансамбль.
Дирижер В. Терлецкий.
«Мелодия». Д 23381-2. 1967.

М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский.

Арии и сцены из опер.
Оркестр Большого театра.
Дирижер М. Эрмлер.
«Мелодия». С10—02155. 1970.

Русские песни и романсы.
Академический оркестр русских народных инструментов Центрального телевидения и Всесоюзного радио.
Дирижер Н. Некрасов.
«Мелодия». С20—17243-008. 1982.

А. Страделла.
Ария «Pieta signore!».
В пластинке Ансамбля скрипачей Большого театра. Дирижер Ю. Реентович.
«Мелодия». СМ—03281-2. 1967.

П. И. Чайковский.
Романсы.
Фортепиано — В. Чачава.
«Мелодия». С10—12265. 1979.

П. И. Чайковский.
Три романса.
В пластинке Ансамбля скрипачей и квартета виолончелистов Большого театра.
Дирижер Ю. Реентович.
«Мелодия». Д 016143-4. 1965.

Р. Шуман.
Романсы (вокальный цикл «Любовь и жизнь женщины» и др.).
Фортепиано — В. Чачава.
«Мелодия». С10—13999. 1979.

Записи, сделанные со спектаклей и концертов:

Г. Свиридов.
Песни и романсы.
(Концерты в Большом зале Ленинградской филармонии 18 и 20 мая 1977 г.).
Фортепиано — Г. Свиридов.
«Мелодия». С10—11345. 1978.

«Елена Образцова».

В издании «Из сокровищницы мирового исполнительского искусства. Вокалисты».

Сцена из третьего действия оперы Массне «Вертер».

Е. Образцова, А. Краус, Д. Маццукато.

Хор и оркестр «Ла Скала».

Дирижер Ж. Претр.

(Запись со спектакля «Ла Скала» 10 февраля 1976 г.). Третья ария Далилы — «Самсон и Далила» Сен-Санса; гадание Марфы — «Хованщина» Мусоргского; романс Сантуццы — «Сельская честь» Масканьи; ария Лауретты — «Джанни Скикки» и ария Тоски — «Тоска» Пуччини; ария Эболи — «Дон Карлос» Верди.

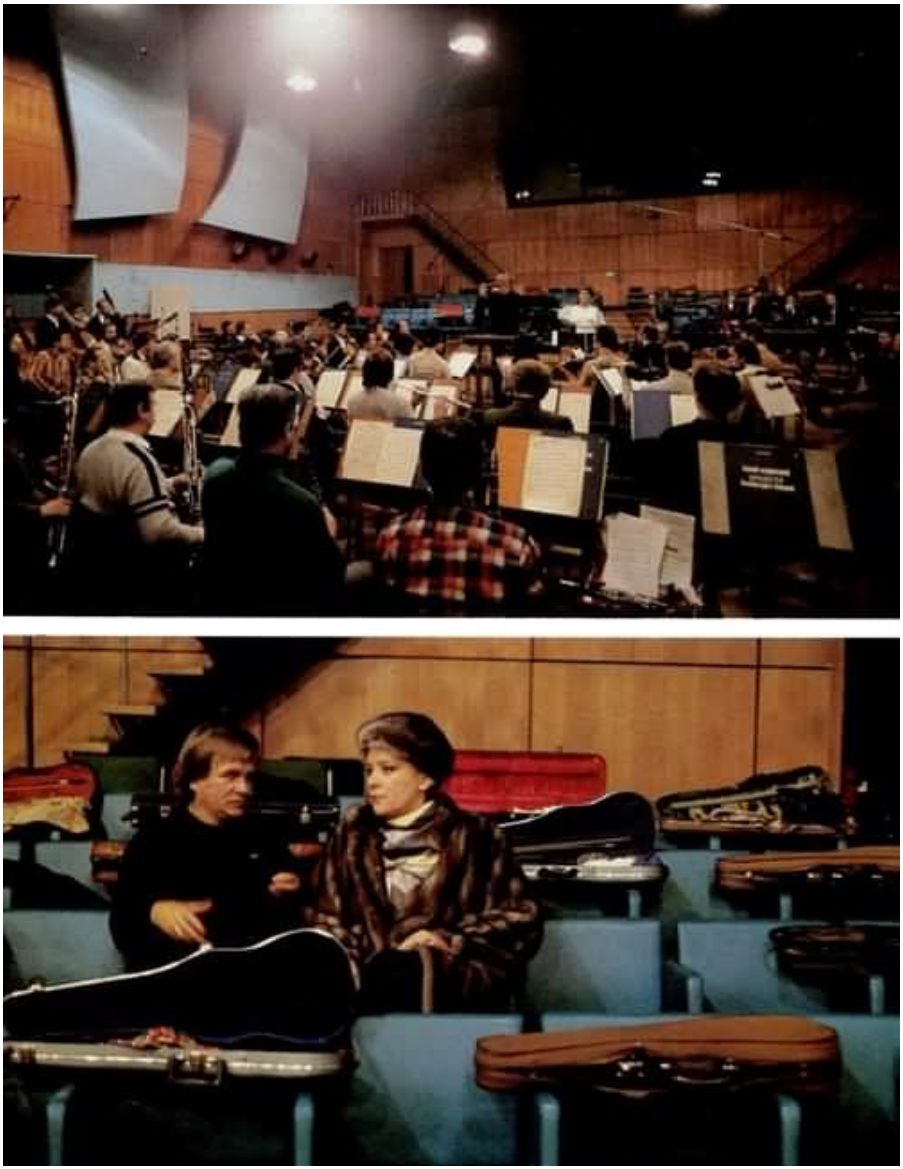
Токийский филармонический оркестр.

Дирижер Д. Мори.

(Запись с концерта в Токио 20 мая 1980 г.).

«Мелодия». С10—16137-8. 1982.

Иллюстрации



Репетиция с В. И. Федосеевым в Доме звукозаписи. 1983.

Репетиция с В. И. Федосеевым в Доме звукозаписи. 1983.

Работа с Важа Чачава.

Занятия со студентами.

Репетиция с В. Н. Мининым.
Большой зал консерватории, 1983.

Е. В. Образцова

_____

notes

Примечания

1

Сохор А. Георгий Свиридов. М., «Сов. композитор», 1972, с. 291, 281.

2

Беги, беги *(итал.)*.

3

Московская Венера *(франц.)*.

4

Неизвестная земля, неизведанная область *(латин.)*.

5

Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 2. М., «Музыка», 1966, с. 169, 158–159, 154.

6

Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 2, с. 170–171.

«Песня о фат*е*» *(итал.)*.

8

«О дар коварный, дар роковой» *(итал.)*.

9

Так себе *(итал.)*.

10

«Ты в моих теперь руках» *(итал.)*.

11

«Она никогда не любила меня» *(итал.)*.

12

«Девушка с Запада», опера Дж. Пуччини.

13

В перечне оперных партий Е. В. Образцовой указывается первое исполнение. В скобках перечисляются другие города, где Е. В. Образцова выступала в этой партии.

В перечне пластинок указываются номера первых выпусков.

15

Здесь и далее указываются исполнители основных партий оперы.